

Київський університет імені Бориса Грінченка  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

СИДОРЕНКО ЛЕСЯ ІВАНІВНА

УДК 821.161.2-2.09:159.955.4

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ПОЕТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕТАДРАМИ**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_ Сидоренко Л. І.

Науковий керівник –  
Бровко Олена Олександрівна, доктор  
філологічних наук, професор

Київ – 2018

## АНОТАЦІЯ

**Сидоренко Л. І. Поетика сучасної української метадрами.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

*Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2018.*

У дисертації здійснено аналіз поетики сучасної української метадрами в контексті жанрової та стильової динаміки літератури для сцени 1990–2000-х років.

Робота складається зі вступу та чотирьох розділів з окремими підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Перший розділ присвячено обґрунтуванню теоретико-методологічної основи дисертації. Розглянуто поняття метадрами та авторефлексії літератури. Досліджується інтертекстуальність сучасних творів в аспектах культурних зв'язків, моделювання авторських міфів, посилення філософської, інтелектуальної ваги сучасної драми.

Здійснено аналіз досліджень сучасної драматургії та проблем авторефлексії літератури. Підґрунтям дослідження закономірності й послідовності динаміки драматургії стають теорії перехідного мислення і синергетики, що дозволяє описати своєрідність фаз руху та їх зміну як загальну закономірність функціонування складної самоузгодженої системи й увиразнити не ідеологічні, а естетичні й загальнокультурні критерії виокремлення й оцінки різних періодів. Стратегії, вектори, форми втілення метадискурсу не досліджені належним чином і мають стати предметом спеціального вивчення. Виявлено, що літературознавці акцентують підвищену авторефлексію сучасної драматургії, інтерпретуючи цю рису в декількох системах координат: як прояв модерністських настанов, особливості перехідного мислення, як обігравання та заперечення постмодерністської «смерті автора» в українській версії стилю, як складову нової картини світу, в межах якої переглядається статус митця в ситуації культурної кризи. Підкреслюється зв'язок між національним самовизначенням і творчою авторефлексією.

У другому розділі з'ясовано вектори формування метадискурсу в драматургії «нової хвилі» на прикладі творів Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль», Ярослава

Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» та «Стефко продався мормонам». Виявлення в «Синьому автомобілі» декількох моделей самоідентифікації митця, їх розгляд у широкому спектрі модальностей (іронічній, ліричній, трагічній, ідилічній) відбивають новаторський пафос «нової хвилі», спрямованість на перегляд попереднього художнього досвіду і пошук власного творчого обличчя. У п'єсах Ярослава Верещака метадискурс пов'язаний із вирішенням низки філософських проблем, зокрема, екзистенційних. Головний герой творів – митець, який рефлектує свою сутність, можливості та місію мистецтва в ситуації межового потрясіння (переходу від життя до смерті в «Душі моїй зі шрамом на коліні»), вибору шляху й долі, ініціації («Стефко продався мормонам»). В усіх метадрамах і романі гостро поставлені проблеми сучасної культурної кризи, зображено «перевернутий» світ. Головним аспектом стає художнє дослідження комерціалізації мистецтва, зміна ставлення до високого слова, суттєве зниження статусу митця.

У третьому розділі з'ясовано своєрідність сучасної біографічної драми, її стратегії та моделі митця. Матеріалом дослідження стали твори Станіслава Росовецького «Шевченко під судом», Тетяни Іващенко «Таїна буття» та Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту».

Виявлено, що біографічна драма демонструє інтенції до поглиблення філософської проблематики. Образ митця розглянуто в контексті низки проблем: «митець і влада», сила поетичного слова, критерії оцінки й інтерпретації генія, митець і творчість у системі світоглядних й аксіологічних координат (сакральне / інфернальне начала, апостольське служіння або бунт), «природа таланту». Образ також висвітлено в культурологічній системі координат – національній специфіці літератури, особливостей міжкультурного діалогу. Біографічна драма як одна із найактуальніших форм авторефлексії літератури демонструє надзвичайно широкий (порівняно з постмодерною поезією і прозою) спектр художніх стратегій інтерпретації знакової фігури та діалогу з класикою в цілому. Вона націлена на перегляд канону, а не на його руйнування.

У четвертому розділі досліджено стратегії авторефлексії літератури «покоління Х» (за класифікацією Надії Мірошниченко). З'ясовано, що «покоління

Х» усвідомлює себе як специфічну культурну спільноту. Про це свідчать прийоми автоінтертекстуальності, елементи автобіографізму, створення авторського міфу й увиразнення метаконцепцій. У п'єсі Анни Багряної ці особливості навіть набирають якості літературного маніфесту. Метадискурс аналізованих творів характеризує поглиблена філософська проблематика, (зображення порогу між світами й авторефлексії на цій межі в Олега Миколайчука-Низовця, фатального вибору й кордону між горішнім, естетичним і повсякденним у п'єсі Олександрм Погребінської, вибору шляху в Анни Багряної). Увиразнено опозиції ідеалу / реальності; духовного / тілесного, справжнього / штучного. Актуалізується також аксіологічний вимір. На шкалі цінностей мистецтво займає найвищий щабель.

У висновках узагальнено основні положення дисертації. Увиразнено актуальні напрямки дослідження: розгляд сучасних творів у цілісному контексті драмопису, вивчення особливостей його динаміки й механізмів змін; увиразнення типологічних подібностей двох рубежів століття; характеристика сучасної літератури для сцени в параметрах перехідного мислення, синергетики; поєднання низки аспектів – жанрового, стильового, міфопоетичного, інтертекстуального; широкий масив текстів також структурується в ракурсі теорії поколінь.

Сучасна українська метадрама актуалізує конкретні особливості багатьох стилів: бароко, сентименталізму, романтизму, модернізму, постмодернізму.

**Ключові слова:** авторефлексійність, драма, метадрама, поетика, «нова хвиля», «новітня хвиля», покоління.

## SUMMARY

*Sydorenko L. I. Poetics of Contemporary Ukrainian Metadrama.* – Qualification scientific work submitted as a manuscript.

*Thesis for the Candidate Degree in Philology Sciences (PhD), speciality 10.01.01 – Ukrainian Literature – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2018.*

This thesis analyses poetics of contemporary Ukrainian metadrama in the context of genre and style dynamics of literature scene of the 1990-2000-s.

The scientific work consists of introduction and four chapters with separate paragraphs, conclusions and bibliography of literature sources. The first chapter underlines rationale for theoretical and methodological basis of the thesis. Further, phenomena of metadrama and self-reflection of literature are being analysed. Intertextuality of contemporary literature works in the light of cultural links, authorial myths modelling, reinforcement of philosophical, intellectual value of contemporary drama is being researched.

The analysis of research highlighting contemporary drama and problems of literature self-reflection has been carried out. Theories of transitional thinking and synergy become the basis for the study of drama dynamics' patterns and consistency. This allows to describe peculiarities of movement's phases and their change as a general pattern of complicated self-coherent system functioning and to underline not ideological, but aesthetic and universal cultural criteria to distinguish and evaluate different periods. Strategies, vectors and forms of media discourse's embodiment are not properly investigated and should become a subject of special research. It is identified that literary theorists emphasise increased self-reflection of contemporary drama. They interpret this feature in several coordination systems: as a manifestation of modernist mental set, as specifics of transitional thinking, as playing off and denial of postmodern "death of the author" in Ukrainian style version, as a part of new vision of the world, in terms of which the status of the artist in cultural crisis situation is being revised. The connection between national self-identification and artistic self-reflection is underlined.

In the second chapter vectors of media discourse formation in the drama of «new wave» are being clarified using examples of Yaroslav Stelmakh's «The Blue Car» and Yaroslav Vreshchak «The Soul with a Scar on the Knee» and «Stefko Sold Himself to Mormones». Revealing of several models of self-identification of the artist in «The Blue Car», their examination in wider spectrum of modalities (ironic, lyric, tragic, idyllic) reflect innovative pathos of the "new wave", focus on revision of previous artistic experience and search for self-original image. In plays written by Yaroslav Vereshchak media discourse is connected with solution of several philosophical problems, namely of existential origin. The main character of his works is an artist, who reflects his essence,

possibilities and mission of the art in transitional commotion context (transition from life to death in «The Soul with a Scar on the Knee», choosing path in life and destiny, initiation («Stefko Sold Himself to Mormones»). In each metadrama and novel the problems of contemporary cultural crisis and «upside down world» are being displayed. Artistic research of arts' commercialization, change of attitude towards high-sounded word, considerable decrease of the artist's status become the main aspect.

In the third chapter originality of contemporary biographic drama, its strategies and models of the artist are being explored. Stanislav Rosovetsky «Shevchenko on Trial», Tetyana Ivashchenko «The Mystery of Existence» and Alina Semeryakova «The Confession from the Plinth» were used as sources for research.

It is identified that biographic drama demonstrates intentions for deepening the philosophic agenda. The image of the artist is examined in the context of several issues: «the artist and power», the strength of poetic word, evaluation criteria and genius; interpretation, the artist and creativity in mindset and axiological coordinate system (sacral / infernal origins, apostles serving or revolve), «the nature of the talent». The image is also highlighted in the coordinate system of cultural studies – national peculiarities of literature, special features of intercultural dialogue. Biographic drama as one of the most currently central forms of self-reflection of literature demonstrates exceptionally wide (comparing to postmodern poetry and prose) spectrum of artistic strategies of interpretation of iconic figure and dialogue with classics in general. It is targeted to revise the canon, but not to destroy it.

In the fourth chapter strategies of self-reflection represented by literature of «generation X» (according to classification offered by Nadiya Miroshnichenko) are being investigated. It has been found, that «generation X» is self-aware as a cultural community. This is evidenced by self-intertextuality techniques, elements of autobiographism, creation of authorial myth and distinctiveness of meta-concepts. In the play by Anna Bagryana these peculiarities even settle into literature manifesto. Meta-discourse of analysed works is characterised by deepening the philosophic agenda (representation of threshold between the worlds and self-reflection on this edge by Oleg Mykolaychuk-Nyzovets, fatal choice and border between superior, aesthetic and ordinary in the play by Oleksandra

Pogrebinska, choice of the path by Anna Bagryana). Oppositions of the ideal / reality; spiritual / corporeal, genuine / artificial are being emphasized. Axiological dimension is also has been actualised. Art occupies the top position on the scale of values.

In conclusions, the main ideas of the PhD thesis are summarised. The essential research trends are being emphasised as follows: study of contemporary writings in the comprehensive drama context, investigation of its dynamics' peculiarities and mechanisms of change; emphasis on typological similarities of two turns of the century; specification of contemporary literature for the scene in the scope of transitional thinking and synergy; unification of variety of aspects – by genre, style, myth and poetry, intertextuality; broad selection of texts is also structured according to theory of generations' angle.

Contemporary Ukrainian metadrama emphasises certain peculiarities of different styles: baroque, sentimentalism, romanticism, modernism, postmodernism.

**Keywords:** self-reflection, drama, metadrama, poetics, “new wave”, “the latest wave», generation.

## НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

### Публікації у фахових виданнях

1. Сидоренко Л. І. Моделі митця і орієнтири творчої самоідентифікації в драмі Я. Стельмаха «Синій автомобіль». *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2016. № 1 (13) [Електронний ресурс]. URL:

<http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/search/search>

2. Сидоренко Л. І. Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція. *Південний архів : Філологічні науки*. Вип. № 69. Херсон, 2017. С.30-35.

3. Сидоренко Л. «Синій автомобіль» Ярослава Стельмаха: метадискурс і новаторство форми. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2016. № 2 (14) [Електронний ресурс]. URL:

<http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/search/search>

4. Сидоренко Л. І. «Полум'яна і стражденна душа»: стратегії створення новаторського образу Івана Франка у драмі Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту». *Науковий вісник. Міжнародний гуманітарний університет : Філологія*. – № 28. Одеса, 2017. С.47-51.

5. Сидоренко Л. І. Митець у «перевернутому» світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. № 9. Кривий Ріг, 2017. С. 220-230.

6. Сидоренко Л. І. Параметри авторського міфу про митця у драмі Олександри Погребінської «Пам'яті Галатеї». *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. № 10. Київ, 2017. С. 92-97.

### Публікація в іноземному періодичному виданні

7. Сидоренко Л. І. Типологізація образу художника в п'єсе Я. Стельмаха «Синій автомобіль». *Classification of the image of on artsistin the novel by Y. Stelmakh «Blue car»*. *Scien ceand Education a New Dimension. Humanities and*



*Social Science*ю. *Наука та освіта в новому вимірі. Гуманітарні та соціальні науки. IV (17), Issue: 108.* Будапешт: 2016. С.11-14.

### **НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ:**

8. Сидоренко Л. Сучасна українська драма: авторефлексивність та авторефлексивність. *Політ. Сучасні проблеми науки. Вип. XVI.* Київ, 2015. С.235.

9. Сидоренко Л. Авторефлексійність сучасного драмопису як теоретична проблема. *Слобожанська бесіда 8: Екологія мови – екологія людських стосунків.* Старобільськ, 2016. С.113-116.

10. Сидоренко Л. Своєрідність синтетичної форми драми «Шевченко під судом». *Сучасний вимір філологічних наук.* Львів, 2017. С. 73-77.

11. Сидоренко Л. Художній конфлікт у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». *Політ. Сучасні проблеми науки. Вип. XVII.* Київ, 2017. С.233-234.

12. Сидоренко Л. «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури. *Проблеми ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»:* колективна монографія. Чернівці, 2018. С. 189-210.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>12</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Сучасний український драмопис у науковій рецепції.....</b>	<b>19</b>
1.1. Дискусії щодо художньої своєрідності драматургії межі ХХ–ХХІ століть.....	19
1.2. Аспекти дослідження сучасної драматургії і проблема авторефлексії літератури.....	28
Висновки до розділу 1.....	60
<b>РОЗДІЛ 2. Своєрідність авторефлексії у драматургії «нової хвилі»: художні можливості форми монодрами.....</b>	<b>62</b>
2.1. Вектори формування метадискурсу у драматургії «нової хвилі».....	62
2.2. Монодрама Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль»: герой, конфлікт, стратегії формування метадискурсу. Моделі митця і орієнтири творчої самоідентифікації.....	71
2.3. Митець у «перевернутому» світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні».....	89
2.4. Своєрідність метадрами Ярослава Верещака «Стефко продався мормонам».....	105
Висновки до розділу 2.....	122
<b>РОЗДІЛ 3. Сучасна біографічна драма як актуальна форма авторефлексії літератури: діалог із класикою, стратегії, образні моделі митця.....</b>	<b>128</b>
3.1. Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція.....	128
3.2. «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури.....	139
3.3. Вектори переосмислення знакової фігури митця у п'єсі Тетяни Іващенко «Таїна буття».....	161

3.4. «Полум'яна і стражденна душа»: стратегії створення новаторського образу Івана Франка у драмі Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту».....	180
Висновки до розділу 3.....	190
<b>РОЗДІЛ 4. Стратегії авторефлексії у драматургії «покоління Х»: трансформація традиційних структур.....</b>	<b>195</b>
4.1. Постмодерністський метадискурс драматургії Олега Миколайчука-Низовця.....	195
4.2. Авторська модель міфу про митця Олександри Погребінської.....	203
4.3. Нова інтерпретація традиційних структур у драмі Анни Багряної «Пригости мене горіхами».....	217
Висновки до розділу 4 .....	222
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>225</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ... ..</b>	<b>230</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>251</b>
<b>ДОДАТОК Б.....</b>	<b>253</b>

## ВСТУП

Межа XX – XXI – це час активних пошуків літературою нової ідентичності. В українському мистецтві слова цей процес, активізований державотворчими інтенціями, накладається на загальнокультурні закономірності: перегляд світоглядних орієнтирів, зміну художніх систем, особливості перехідного мислення на межі тисячоліть, посилення авторефлексивності в цілому. За яскравим визначенням Р. Барта, все XX століття – це час роздумів літератури про літературу [10]. Така особливість, безумовно, є результатом розвитку загальних тенденцій мистецтва слова з його увагою до письменницької оригінальності, процесу рефлексії особистості.

Авторефлексивність, занурення літератури у власну проблематику, свій внутрішній простір, переосмислення можливостей, художнього арсеналу, традицій вчені відзначають у творчості митців різних поколінь. Ці інтенції породжують велику кількість метатекстів та різноманітних метатекстових структур. Серед них: поезія, проза і драма про митців та творчість, письменницька есеїстика, критика, спогади, літературні щоденники та їх імітації, біографічні твори про класиків тощо. Посилюється і загальна літературність творів, націлена на рефлексію певних прийомів, жанрів або ж класичних зразків; обіграється в постмодерному ключі художній доробок відомих митців, різноманіття традицій, посилюється свідомо інтертекстуальність.

Власне металітературні студії зародилися в західному літературознавстві 60–70-х рр. XX ст. Зокрема у працях канадської дослідниці Л. Хатчен, для якої метапроза – «проза про прозу, тобто проза, яка охоплює коментарі з приводу власної розповідної та (або) лінгвістичної ідентичності» [233], проте проблеми художньої і теоретичної рецепції авторефлексійності не втрачають актуальності. Специфіка феномену авторефлексії в драматургії лишається недостатньо дослідженою, хоча важливі та перспективні спостереження над формами і особливостями літературності зроблені в працях, присвячених українській класиці кінця XIX – початку XX століття, особливо ліричним драмам Лесі Українки та новаторським п'єсам М. Куліша, в яких дослідники знаходять автопародійні моменти, що

відбивають іронічне, очуднене переосмислення творчості в цілому і власні мистецькі уявлення. Показово, що суттєву роль у формуванні такого критичного та наукового простору інтерпретації літератури для сцени відіграють і самі митці, які активно аналізують здобутки, рух і своєрідність сучасного драмопису. Я. Верещак пропонує своє бачення стану драми у передмовах антологій до новітніх творів. Н. Мірошниченко (авторка багатьох яскравих п'єс, підписаних псевдонімом Неда Неждана [122; 192; 193]) виступила з циклом глибоких наукових статей, присвячених питанням зміни літературних поколінь, векторам пошуку та своєрідності сучасної літератури для сцени, а також дослідила структурні основи та міфопоетичні моделі української драми кінця XX – початку XXI століття в межах дисертації [110; 111; 112; 113; 114; 115]. У творчості багатьох письменників художня авторефлексія літератури поєднується з аналітичною, створюючи багатогранний метадискурс сучасної літератури.

**Актуальність теми** дисертації зумовлена високим художнім рівнем, експериментальними інтенціями, новаторським спрямуванням сучасної драматургії; необхідністю визначити її місце в літературному процесі; а також потребою вирішення низки історико-літературних проблем, зокрема визначення особливостей і форм авторефлексії літератури, проявлення зв'язку цього феномену з перехідним художнім мисленням у сучасній українській драматургії.

Важливим для вивчення поетики сучасної метадрами є також досвід дослідження розвитку і переосмислення романтичної та модерністської традицій в українській драматургії на різних етапах динаміки, оскільки в цих художніх системах образ митця набував особливого значення і міфологізувався.

Авторефлексійність літератури двох меж XX століття може мати типологічно подібні риси, породжені перехідним мисленням та переосмисленням модерністського досвіду.

Провідною ознакою метадрами (як і метапоезії, метапрози) є створення центрального образу митця й зображення процесу творчості, інтерпретація проблеми співвідношення творчості та долі.

Літературність, авторефлексивність, екзистенціальне самозаглиблення в проблеми творчості притаманні літературі в цілому, вони відбивають загальні естетичні зрушення і тому можуть бути актуальним ракурсом розгляду сучасного мистецтва слова. У порівнянні з поезією та прозою, літературність, авторефлексивність, сучасної драматургії досліджена значно менше. Причиною тому стало довготривале, але вже застаріле уявлення про кризу в літературі для сцени. Як переконливо стверджує О. Бондарева, настав час зруйнувати «міф кризи», що сформувався у 1980-ті, а його інерція докотилася до 2000-х, незважаючи на наявність шедеврів (драматичної поеми Ліни Костенко) та яскравих експериментів «нової драми» [20, 5-6].

Літературознавці звертають увагу на підвищену авторефлексію сучасної драматургії, інтерпретуючи цю рису в декількох системах координат: як прояв модерністських настанов, особливості перехідного мислення, як обігравання та заперечення постмодерністської «смерті автора» в українській версії стилю, як складову нової картини світу, в межах якої переглядається статус митця в ситуації культурної кризи. Увиразнюється низка форм, в яких найбільш вільно формується метадискурс – біографічна драма, «небіографічна» драма про митця, монодрама.

Отже, для типологічної характеристики п'єс, у яких авторефлексійність як вияв мистецької ідентичності є основною ознакою, у роботі послуговуємося терміном «метадрама».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№0117U005200). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 2 від 26.02.2015 р.).

**Мета дослідження** полягає в системному аналізі поетики сучасної української метадами в контексті жанрової та стильової динаміки літератури для сцени 1990–2000-х років.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- *увиразнити* особливості наукової рефлексії сучасної української драматургії;
- *дослідити* особливості авторефлексії в п'єсах «нової хвилі» у 1990-ті і 2000-ні роки;
- *охарактеризувати* індивідуальні поетики авторів, у творчості яких послідовно формується метадискурс, інтерпретується доля митця в умовах сучасної культурної кризи;
- *проаналізувати* стратегії переосмислення канону митця та особливості діалогу з класикою в біографічній драмі;
- *охарактеризувати* особливості творчого самовизначення та прийоми його втілення у драмах митців «покоління Х»;
- *увиразнити* зв'язок між метадискурсом і особливостями різних стильових систем та їх синтезом.

Об'єктом дослідження стали п'єси Я. Стельмаха («Синій автомобіль»), Я. Верещака («Душа моя зі шрамом на коліні», «Стефко продався мормонам» у порівнянні із романом «Вчасно обійняти верблюда»), С. Росовецького «Шевченко під судом», Т. Іващенко «Таїна буття», А. Семерякової «Сповідь з постаменту», О. Погребінської «Пам'яті Галатеї», О. Миколайчука-Низовця «Зніміть з небес офіціанта», Анни Багряної «Пригости мене горіхами», Л. Якимчук «Міміка» та ін.

При доборі матеріалу дослідження ми орієнтувалися на драматичні тексти, в яких виразно виявлені ознаки метадрами і які, на нашу думку, є знаковими для розуміння місця метадрами у творчості митців різних літературних поколінь (за класифікацією Н. Мірошніченко), а саме: динаміку «мовчазних» репрезентує Я. Верещак, С. Росовецький, «бумерів» – Я. Стельмах, Т. Іващенко, А. Семерякова, «Покоління Х» – О. Миколайчук-Низовець, О. Погребінська, Анна Багряна.

*Предмет дослідження* – стратегії та форми авторефлексії в сучасній українській драматургії.

**Теоретико-методологічною основою** дисертації стали праці, присвячені сучасному літературному процесу (Т. Гундорової [50; 51; 52; 53; 54]), стильовій та

жанровій динаміці мистецтва слова (С. Павличко [18; 129], Н. Малютіна [101; 102; 103; 104; 105], М. Липовецького [95; 96; 97]), проблемам авторефлексії в літературі ХХ століття (М. Абашевої [1 ], О. Бровко [30], О. Ханзен-Леє [198], Т. Хатямової [199], Л. Хатчен [233], Д. Сегала [151], С. Гончарової-Грабовської [44, 45, 46]), теорії метадрами (Л.Абея [228], Х. Рути-Рутковської [234], П. Кавескі [232], Р. Хорнбі [235]), своєрідності художніх пошуків різних письменницьких генерацій (Г. Мережинської [107; 108], Н. Мірошніченко [110; 111; 112; 113; 114; 115]), теорії драми (праці В. Халізева [195; 196; 197 ], Н. Іщук-Фадєєвої [71; 72], М. Сулими [180; 181], О. Бондаревої [18; 19; 20; 21; 22; 23], Т. Свербілової [144; 145; 146; 147; 148; 149]), українській драматургічній класиці (роботи С. Хороба [202; 203], Г. Семенюка [6; 57; 152], Л. Дем'янівської [6; 57; 58]), актуальним проблемам дослідження сучасної драматургії (праці Н. Корнієнко [85; 86; 87; 88; 89], О. Бондаревої [19; 22; 23], М. Шаповал [208; 209; 210; 211; 212], О. Когут [79], Є. Васильєва [32] та ін.). Підґрунтям дослідження закономірності й послідовності динаміки драматургії є теорії перехідного мислення і синергетики, що дають змогу описати своєрідність фаз руху та їх зміну як загальну закономірність і увиразнити естетичні та загальнокультурні критерії виокремлення й оцінки різних періодів.

**Методи дослідження.** У роботі застосовані загальнонаукові індуктивний та дедуктивний методи. Серед літературознавчих – провідними є описовий та типологічний, їх застосування дозволяє охарактеризувати специфіку конкретних феноменів, окремих творів та віднайти спільні риси у творчості представників «нової» та «новітньої» драми, окреслити вектори пошуків різних генерацій, виявити риси сучасної метадрами. Структурно-семіотичний метод застосовується в процесі виокремлення та характеристики домінантних моделей митця, в аналізі системи символів і мотивів. Інтертекстуальний аналіз дає змогу охарактеризувати один із домінантних векторів авторефлексії – роздуми над традиціями, їх очуднення, гру з класичними текстами, інтенцію до створення різних видів інтерпретаційних текстів, зокрема, й автопародійних.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній вперше:



- на широкому матеріалі *досліджено* вектори пошуку та своєрідність сучасної української метадрами;
- *продemonстровано* динаміку розвитку метадрами від авторефлексійних творів «нової хвилі» до експериментальних п'єс «новітньої хвилі»;
- *акцентовано* своєрідність метадрами в творчості молодого покоління письменників;
- *удосконалено* типологію образів митців, співвіднесено з традиційними моделями самоідентифікації (романтичними, модерністськими) та виявлено нові орієнтири (постмодерні та постпостмодерні);
- *набуло подальшого розвитку* дослідження особливостей жанрового і стильового синтезу в сучасній українській метадрамі

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати роботи можуть бути використані під час вивчення сучасної української літератури в закладах вищої освіти, при розробці спецкурсів і спецсеминарів з проблем історії та теорії драми, у процесі підготовки навчальних посібників та підручників для студентів гуманітарних спеціальностей, у ході написання курсових, дипломних, магістерських робіт, а також сприятимуть подальшим дослідженням мистецької ідентичності та авторефлексивності літератури.

**Апробація результатів дослідження.** Робота в повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка. Результати дисертації були апробовані на Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 2015), Міжнародній науково-практичній конференції «Політ. Сучасні проблеми науки» (Київ, 2015), Міжнародній науковій конференції «Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Science» (Будапешт, 2016), Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 2016), III Міжнародній науково-практичній конференції «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи» (Переяслав-Хмельницький, 2016), Міжнародній науково-практичній конференції «Світова література в сучасному науковому дискурсі»

(Харків, 2016), X Міжнародній науковій конференції «Актуальні наукові дослідження в сучасному світі» (Переяслав-Хмельницький, 2016); Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 2017), Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 2017), Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київ, 2018); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Слобожанська бесіда – 8. Екологія мови – екологія людських стосунків» (Старобільськ, 2015); XIII Всеукраїнській науковій конференції «Слобожанщина: літературний вимір» (Старобільськ, 2016); Науковому круглому столі молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Актуальні проблеми літературознавства та мовознавства» (Київ, 2016).

**Публікації.** Основні результати дисертації висвітлено в 12 наукових статтях, з яких 6 – у фахових виданнях України та 1 – в іноземному періодичному виданні.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (235 позицій), додатку. Загальний обсяг дисертації становить 254 сторінки, із них – 229 основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМОПИС У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ

### 1.1. Дискусії щодо художньої своєрідності драматургії межі XX – XXI століть

Кінець XX – початок XXI століття стали в науковому дискурсі сучасної драматургії часом активної аналітичної рефлексії, підведенням підсумків дослідження певних періодів, виявлення лакун, досягнення нових перспектив. Стало очевидним, що більшість наукових праць мають історико-літературне спрямування, присвячені окремим етапам шляху драмопису – від середньовіччя до театру корифеїв і, зрештою, до мистецького зламу межі XIX–XX віків.

На цьому фоні досліджень визначальних етапів руху літератури для сцени, аналіз драмопису XX століття, особливо його другої межі (XX–XXI століть) привертає увагу літературознавців, очевидно стає художня вагомість і перспективність породжених цим часом феноменів. У цьому плані показовою є оцінка тогочасного стану наукової рефлексії, яку надав С. Хороб із метою систематизувати напрямки розвідок і увиразнити недосліджені зони. «Порівняно частіше розробляються у нас історико-літературні аспекти драми. Тут дослідження національної драматургії проводиться кількома, принаймні яскраво вираженими шляхами. Перший спрямований на виявлення особливостей, тенденцій, шляхів і напрямів її розвитку, другий – на з'ясування специфіки функціонування того чи іншого жанру, своєрідності художнього мислення її авторів, третій – на розкриття творчої спадщини її окремих представників (згадаймо праці, приміром, Н. Кузякіної [92], Л. Дем'янівської [56], Д. Вакуленко [31], Л. Танюка [182; 183], Л. Мороз [118, 119, 120], І. Михайлина [109], Т. Свербілової [148] чи представників українського зарубіжжя Л. Залеської-Онишкевич [65; 66], Л. Рудницького, М. Ласло-Куцюк [94] ін.)» [202, 3]. Варто назвати в цьому контексті дослідження Л. Білецького [14], О. Білецького [15], О. І. Гончара [43], О. Буряк [27], В. Гуменюка [49], Г. Дорош [59], В. Жежери [61], І. Завірюхіної [62], П. Киричка [75], С. Ковпик [77;78],

А. Козлова [80; 81], Р. Козлова [80], Ю. Косенка [90], А. Новікова [123], Г. Ноги [124], В. Погребенника [132], Л. Сафронової [143], Р. Тхорук [188–190], М. Шевчук [213], В. Школи [214] та ін.

Літературознавство, досягнувши проблему, вже наприкінці 1980-х – у 2000-ні відповіло на виклик часу та появу новаторських творів низкою концептуальних праць, в яких не тільки описувалися складні й експериментальні сучасні тексти, а й встановлювалися мости між окремими переламними періодами мистецтва слова ХХ століття, більш того, пропонувалися оригінальні методи дослідження й підходи до вивчення надскладного феномену новітнього драмопису.

Найширші узагальнення щодо своєрідності драми увійшли в низку монографій. Серед них фундаментальна праця О. Бондаревої «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006) [20], Н. Корнієнко «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)» (2000) [87], «Запрошення до хаосу. Театр (художня культура і синергетика. Спроба не лінійності)» (2008) [89], М. Шаповал «Інтертекст у світлі рами» [210], О. Когут «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007)» [79], Т. Вірченко «Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія» (2012) [34], Є. Васильєва «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017) [32].

Важливим в історико-літературному й теоретичному планах став і масив статей та дисертацій українських дослідників, чії розвідки присвячені окремим аспектам сучасної драматургії в цілому в різних національних літературах. Такі праці формують важливий контекст для аналізу українського драмопису, що вписаний у тло глобальних художніх зрушень межі ХХ–ХХІ століть [82; 136; 141]. Показовим є й той факт, що М. Липовецький і американська дослідниця Б. Боймерс у фундаментальній монографії «Перформанси насилля: літературні і театральні експерименти «Нової драми»» будують свою теорію специфічного посттоталітарного перехідного мислення нового покоління митців на матеріалі творчості російських та українських драматургів (Н. Ворожбит, М. Курочкіна) [97].

Зроблені принципово важливі спроби охарактеризувати літературні течії і стилі, що сформували обличчя сучасної української драматургії, зокрема «нову хвилю» [17], синтез модернізму і постмодернізму [150] і своєрідності українського драмопису. Зокрема, це роботи, що висвітлюють особливості «нової хвилі» (наприклад, Л. Бондар [16; 17]) і трансформації постмодернізму [150].

Перше ж завдання, яке поставили перед собою літературознавці, стосувалося з'ясування художньої своєрідності й опису окремих явищ. Результати такого дескриптивного дослідження та їх узагальнення в монографіях призвели до визнання новаторського характеру й очевидної пасіонарності п'єс. Учені констатували, що драмопис вийшов з маргінесу українського мистецтва слова (де він знаходився із середини ХХ століття), перемістився у центр і став не тільки «діагностичною моделлю суспільства» [86], а й втіленням «точки біфуркації», в якій має бути подолана ентропія, віднайдені шляхи «радикальної зміни художньо-культурного ресурсу», саме в драматургії і театрі кризової доби найяскравіше проявляються усі функції мистецтва – діагностична, прогностична, страховки, «упереджувальних креативних стратегій» [89, с. 227]. Таке уявлення про особливий статус театру і драматургії, особливо в сучасній ситуації культурного зламу й пошуків орієнтирів нової картини світу та прийомів її художнього втілення, поділяють й інші дослідники. Так, Н. Мірошніченко наголошує: «На мою думку, драматургію як літературну модель театру, яка резонує із сучасним соціумом і працює на випередження, також можна розглядати як діагностичну модель. Але вона більш індивідуалізована і менш залежна від позамистецьких факторів, ніж театр. Тому драматургія, особливо в сучасній ситуації ідеологічної незаангажованості і соціального маргінесу є «точнішим» інструментарієм діагностики» [110, с. 57].

Вага такого статусу суттєво зростає з підвищенням художньої якості творів, а широкий масив драмопису може бути розглянутий як цілісність. Саме такі характеристики, фактично, дає сучасній драмі О. Бондарева, формулюючи перед літературознавством амбітне завдання досягнути параметри надскладного явища. Дослідниця підкреслює: «<...> українська драматургічна словесність кінця ХХ –

початку ХХІ століття має бути поцінована відносно цілісно як самодостатня система з етнонаціональною діахронією та складною біографією інонаціональних впливів, а також рухомий інтегративний феномен у розлоговому синхронному контексті релевантних драматургічних (ширше – культурологічних) явищ» [20, с. 9].

Зауважимо, що такі оцінки максимально увиразнюють своєрідність певних періодів у розвитку драмопису й ставлять питання про механізми динаміки, закономірності руху літератури для сцени. Так, не дуже високо порівняно з драмою ідей межі ХІХ–ХХ століть оцінює твори 1960 – 1980-х років М. Кудрявцев. Н. Корнієнко створює інший контраст між попередніми десятиліттями і сьогоденням. У 1960–1980-і, за її думкою, відбувалося очевидне відставання драматургії, особливо української. «Треба визначити майже повну відсутність національної високохудожньої оригінальної драматургії – практично – невикористання власної національної класики (п'єс М. Куліша, І. Кочерги, Лесі Українки, драми корифеїв), якщо театр і звертався до доробку корифеїв, то швидше заради факту жанру – мелодрама завжди в ціні.

Драматургія М. Зарудного, О. Коломійця, І. Рачади та ін. (прізвище О. Корнійчука після його смерті швидко зникло з афіш), «яка заповнює повністю весь театральний простір, – це драматургія відверто вторинна, аутсайдерська, часто інфантильна, інколи – претензійна, <...> це свідoctва художньої і суспільної анемії, неструктурованості естетичного простору. Окремі «острівки» («Не називаючи прізвищ» Минка, деякі спроби історичної драми) забороняються за найменшої акцентованої проблеми» [87, с. 22–23].

Менш радикально налаштована на критику 1960–1980-х і протиставляння цього періоду сьогоденню О. Бондарева. Дослідниця говорить, скоріше, про перверзії рецепції, свого роду «антиміф» щодо вторинності української драматургії ХХ століття, створений радянським тоталітарним дискурсом і несприятливими в цілому умовами розвитку саме драмопису. М. Шаповал, поділяючи цю думку, навіть пропонує змінити систему координат оцінки 1960–1980-х років і 1990–2000-х. У перший період, на думку дослідниці, роль драматургії і театру були штучно перебільшені ідеологічною системою при низькій якості творів офіційної

літератури. А другий період має радикально контрастні параметри – зменшення суспільної уваги до драмопису, криза його інтерпретації при тому, що твори зійшли з орбіти ідеологічної ангажованості, мають високу художню якість і рухаються у напрямку, який ще треба окреслити науковцям. Саме в такому ключі розуміємо наступні слова вченої: «Українська драматургія, особливо сучасна, є проблемним і малодослідженим відтінком української культури. Така ситуація склалася з кількох причин, частина з яких є глобальними і пов'язана із тим, що театральна постановка не витримує конкуренції телебачення та кіноіндустрії загалом, а частина відзначена зміною ідеології суспільства <...> Основні теоретичні розвідки у драматургії було здійснено в радянський час, коли значення театру в тоталітарній державі було штучно перебільшено. Цей ідеологічний театр здійснював свою основну функцію – послідовно апологетику чинної влади» [209]. Дослідниця зазначає, що така мета реалізувалася у найпростіших формах із примітивними конфліктами, повторюваними кліше. Отже, штучно піднесені ідеологічні твори радянської епохи були естетично примітивними, а сучасні п'єси є складними художніми феноменами, але виживають «самі по собі».

Оцінює ситуацію й О. Когут: « <...> насправді повновартісний, цілісний творчий процес у сучасній драматургії триває, лише без зайвого епатажу та сенсаційності» [79, с. 8].

На думку О. Бондаревої, на часі новий перегляд художнього доробку драмопису ХХ століття із урахуванням усього матеріалу літератури метрополії, діаспори, офіційної гілки й андеграунду. Саме такий широкий зріз має стати предметом переосмислення й контекстом увиразнення своєрідності сучасного драмопису [20, с. 6].

Реалізується й намір дослідниці структурувати широкий масив текстів і навіть виділити певні етапи в динаміці драмопису останніх трьох десятиліть ХХ століття, означивши їх ідейні і художні домінанти. Так, виокремлюються 70-ті роки як точка спаду в художніх пошуках і жанротворенні, період домінування «радянського міфу» (тут оцінки О. Бондаревої і Н. Корнієнко збігаються). Але вже 1980-ті роки характеризуються як час, коли починається принциповий розворот драматургії.

Отже, додамо, яскраві 1990-ті і 2000-ні не виникають раптово й нізвідки, вони мають коріння в іманентних процесах руху драмопису й поступово готуються змінами, що відбувалися в попереднє десятиліття, але не були науково відрефлектованими. Дослідниця, увиразнюючи специфіку цього процесу в українській літературі, фактично доводить, що оновлення драмопису стимулювалося ростом національної свідомості. Додамо, що цю свідомість драма й пробуджувала, готуючи епохальні зміни 1990–2000-х. О. Бондарева підкреслює, що в 1980-і «радянський міф» «на українському ґрунті витіснився національно-патріархальним і національно-романтичним світобаченням, у драматургії подеколи пересадженим на плідну ниву соціально-проблемної п'єси органічної для української драми ХХ століття, інколи каталізованим глибинною психологічною домінантою та властивим нашій національній традиції кордоцентризмом, а також дорученням молодого покоління драматургів до синтетичних експериментів на жанрових теренах і поступовим опануванням окремих елементів постмодерністської стилістики» [20, с. 7]. Оновлення драмопису в 1980-і О. Бондарева пов'язує з приходом у літературу молодого покоління, із формуванням феномену «нової хвилі», який має власні типологічні риси, зрештою, із зміною художніх парадигм, зокрема, розбудовою постмодерністських принципів письма. За думкою дослідниці, саме ці досягнення стали підґрунтям для увиразнення драмопису 1990-х, кристалізації «новітньої хвилі». Підкреслимо, що параметри цього явища, яке перейшло і в 2000-ні, ще мають бути визначеними. Дослідниця ж виокремлює такі риси: по-перше, укорінення постмодернізму (хоча, підтримуючи думку вітчизняних вчених О. Астаф'єва, Г. Мережинської, Т. Гундорової, вважає «національну версію» стилю специфічною). По-друге, акцентується на «перевідкритті» старого художнього досвіду, тобто, додамо, йдеться про характерні для кризової доби і притаманні перехідному мисленню інверсії – повернення до давнього, забутого, «архаїчного» як до особливо актуального. Так, за думкою О. Бондаревої, яку повністю поділяє й інша дослідниця сучасної драматургії – О. Когут, актуалізується досвід українського бароко, заново відкривається вертеп. Третя особливість пов'язана з відкриттям невідомих раніше вітчизняних творів. Відбувається



засвоєння досвіду європейських літератур. Зрештою, синтезуються риси різних стилів, відбувається їх перетворення на національному ґрунті. Особливої ваги набирає той факт, що «починають усуватися «білі плями» з інших оригінальних стильових систем в українському транскрибуванні – модернізму, неокласицизму, авангарду, що сприяє рефлексуванню митцями раніше другорядного резервуару художніх стратегій та швидкому асимілюванню їхніх надбань» [20, с. 7].

Дослідники 2010-х рр. відкривають нові грані розвитку української драматургії в межах дисертаційних робіт. Зокрема, монографію та докторську дисертацію Т. Вірченко присвячено дослідженню типології художнього конфлікту, його еволюції в українській драматургії 1990 – 2010 рр. [34]. Власну модель рецепції традиційних сюжетів, їхньої трансформації та типології традиційних образів, актуалізованих сучасною українською драматургією, запропонувала М. Гуцол [55]. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України виявила Г. Веселовська [38].

О. Цокол зосередилася на типологізації текстових стратегій української драматургії 1980–2010-х років [219]. Н. Веселовська здійснила комплексний аналіз явища психологізму в сучасній українській драматургії, виявила його специфіку та тенденції художньої трансформації [39]. Художнім пошукам у системі жанрів, характерів і конфліктів в українській постмодерній драмі присвячена дисертація О. Хомової [200; 201].

Переконливими є висновки А. Скляр щодо співіснування в українській драматургії 1990-х рр. двох художньо-естетичних оцінок: «стверджувальної (героїчне, гармонійне, піднесене, драматичне) та критично-заперечної (абсурд, потворне, низьке, різновиди комічного), що відображає різновекторні намагання вітчизняних митців осмислити перехідний період» суспільного розвитку [168].

Таким чином, дослідники не тільки акцентують своєрідність драматургії означеного періоду, її відмінності від досвіду попередніх десятиліть, а й порушують проблему механізмів динаміки літератури в цілому.

Для Н. Корнієнко цей механізм включає два контрастних етапи: завмирання розвитку (1960–1980-і роки української драматургії) і «вибуху», якісного переходу у

2000-ні. Характеризуючи перший етап, дослідниця зазначає, що позорна статика, нерозвиненість насправді були механізмом збереження ідентичності, творчої енергії задля наступного радикального переформатування вже не тільки драматургії, а й усієї культури, оскільки театр мислиться як «стратегічний вид мистецтва»: «умови довготривалої трагедії суспільства провокують у театрі, цьому стратегічному виді мистецтва, «занурення» його шифрів, збереження головних вартостей у глибини естетичної «воронки», – щоб неушкодженими залишати саме ці, структуротворчі свої елементи. За таких умов однією з тактик театр обирає «вторинність», «не активність», камерність картин світу і смислообразів. Ніякого фаталізму тут немає – треба розуміти складні процеси діяльності художніх моделей – єдиних цілителів суспільних систем (у цій функції виступає ще релігія <...>» [87, с. 23]. Детальніше ця думка розвинена в роботах О. Клековкіна, який поряд із традиційними формами театру розглядає також паратеатральні видовища [73; 74].

Таким чином, несхожість 1960–1980-х і межі століть насправді виявляє системний зв'язок механізмів збереження й оновлення, прискореного розвитку. Думаємо, що дію такого механізму динаміки культури описав і Ю. Лотман, також спираючись на теорію синергетики, зокрема, вчений виокремлював фазу «накопичення» («гумки», що всмоктує досягнення інших культур, субкультур і перебуває в зовнішній пасивності) та фазу «вибуху» енергії, активного транслювання своїх досягнень назовні. Остання відзначається продукуванням новаторських оригінальних текстів, які будуть підживлювати свою та інші культури. Проте Н. Корнієнко робить ще один важливий акцент – це збереження саме національних кодів в умовах тоталітарного тиску на мистецтво. Таким чином, ще раз підкреслимо, демонструються не розриви, а тяглість літературного процесу, логіка художнього перетворення в історії літературно-мистецького розвитку.

Системний зв'язок різних механізмів динаміки, що забезпечує нерозривність і цілісність літературного процесу, демонструє і О. Бондарева. Дослідниця ґрунтує свою концепцію на загальнокультурних засадах – теорії перехідного мислення. Подібний ракурс дозволяє побачити типологічно подібні явища в драмописі межі

XIX–XX і XX–XXI століть, тобто, знов таки продемонструвати не розриви, а наступність, тяглість, закономірності руху мистецтва. За цією ж логікою увиразнюються традиції перехідного мислення стилю бароко в сучасній драматургії, близькість позицій «нової хвилі» до відкриттів «нової драми» межі XIX–XX століть. Тобто вимальовується наступна картина: бурхливі пошуки двох рубежів XX століття й «застій» офіційної літератури в середині століття. Рух і оновлення в 1970–1980-і забезпечує переакцентуація із застійного «центру» на «бунтівну периферію» (за виразом Ю. Лотмана) [98].

Зв'язок різних фаз розвитку драмопису увиразнює і Л. Бондар на матеріалі «нової хвилі» 1970 – 1980-х років. Саме в межах цього літературного напрямку, як доводить дослідниця, здійснювалося руйнування соцреалістичної стилістики, відбувалося формування нових естетичних кодів, які торували шлях до постмодернізму. Увиразнення «нової хвилі» як, свого роду перехідної ланки, «дозволяє вести мову про єдність аналізованого літературно-мистецького процесу» [17, с. 3].

Зауважимо, що поява такого «перемикача» реєстрів, як «нова хвиля» стало можливим завдяки феномену багатшаровості, неоднорідності літератури XX століття, існування в її межах офіційної літератури та андеграунду. Коли одне крило (офіційне) втратило свою енергію, піддалося стагнації, рутинізації, інше – альтернативне, до часу «маргінальне» перебрало на себе пошукові функції і тим самим забезпечило розгортання нового перспективного вектору. На жаль, недостатня вивченість драматургії андеграунду не дає можливості дати повну характеристику естетичного розвороту цього процесу. Додамо, що повнота картини мала б включати ще й досвід драматургії діаспори, а також вивчення української драматургії в компаративному аспекті. Продуктивними, зокрема, на нашу думку, є спостереження житомирського дослідника Л. Закалюжного, який у статті «Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії («In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno», «Новая драма»)» розглядає вплив праці німецького вченого Г.-Т. Леманна «Постдраматичний театр» на інтермедіальні процеси в польській, британській та російській драмі «новій драмі» [63].

Фактично, позиції дослідників щодо стану і статусу сучасного українського драмопису, його зв'язку з попереднім етапом розвитку перетинаються в декількох концептуальних точках: драматургія межі ХХ–ХХІ століть розвивається активно, має яскраву специфіку, яка відрізняє її від текстів попередніх десятиліть і одночасно демонструє розвиток певних тенденцій, закладених раніше (притаманна перехідному мисленню барокова динаміка й трагізм світосприйняття, авторефлексивність і експериментальний дух «нової драми», ідеологічна незаангажованість та активне жанротворення зі зміною конфлікту і типу героя «нової хвилі»). Відтак, метою літературознавців стає розширення «кваліфікованого рецептивного поля» [20, с. 6], бажання досягнути сучасний драмопис як цілісність і запропонувати нові аспекти й методи дослідження цього надскладного явища.

## **1.2. Аспекти дослідження сучасної драматургії та проблема авторефлексії літератури**

Дослідники справедливо поцінують драматургію ХХ століття як складний феномен, що пережив низку перетворень, продемонстрував зв'язки з кризовими культурними змінами, мав підвищену динаміку й полівекторність руху. Тому він потребує вивчення за допомогою нових підходів або ж синтезу підходів і методів, і це могло б дати нову якість наукової рефлексії.

Власне, у більшості теоретичних праць узагальнюючого характеру, які претендують на створення широкої панорами динаміки сучасного драмопису, ми з таким поєднанням ракурсів і стикаємося.

Вивченню явища авторефлексії на сучасному матеріалі з урахуванням кореляції авторецепції зі стильовою динамікою, жанровими зсувами, зміною культурних поколінь присвячено праці О. Штепенко. Зокрема, в монографії «Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії» висвітлено функціонування авторської самосвідомості в літературному процесі, охарактеризовано домінантні форми втілення письменницької авторефлексії, окреслення стратегій інтерпретації модерністської моделі творця в російській прозі

та драматургії 2000–2015-х рр. [216]. Дослідниця авторефлексії літератури О. Штепенко зауважує: «Було запропоновано кілька термінів, які описують єдине явище, але акцентують увагу на певних його складових або ж домінантних інтенціях. У терміносистему, що позначає саморефлексію мистецтва слова, входять: «літературність», «метадискурс», «металітература» («метапроза», «метадрама», «металірика», «метароман»), «метаповідь», «рефлексивна література» [216, с. 47]. Можна подискутувати з дослідницею щодо запропонованого нею типологічного ряду, оскільки, приміром, метаповідь уже традиційно пов'язують із великими доктринними синтезами, які організовували знання (за Ж-Ф. Ліотаром). Натомість, на нашу думку, до метатекстів належать і так звані «геральдичні конструкції» (*mise en abyme*) [227; 30]. Також дослідники послуговуються терміном «метатеатральність». Зокрема, в одній із найновіших монографій, присвячених сучасній драматургії, Є. Васильєв оперує цим поняттям, корелюючи його з дефініцією «метAPERсонаж». «Драматургічний матеріал XX – XXI століть, – відзначає дослідник, – зорієнтований на метатеатр, знає цілий ряд випадків, коли дійові особи п'єси, усвідомлюють себе не живими людьми із плоті й крові, а саме *персонажами* драматичного твору, що розгортається. Аналогічно тому, як метатеатром, починаючи зі згаданої книги Л. Абеля, іменують театр, який «знає», що він – театр, і не приховує цього від глядача, подібний тип персонажа, який також «знає», що він – персонаж, цілком доцільно називати метAPERсонажем» [32, с. 187].

Отже, для типологічної характеристики п'єс, у яких авторефлексійність як вияв мистецької ідентичності є основною ознакою, у роботі послуговуємося терміном «*метадрама*». Зупинімося детальніше на генезі цього поняття.

У 1963 році виходить праця американського дослідника Л. Абеля «Метатеатр: нове бачення драматичної форми», в якій вперше введено у світову літературу новий театральний термін «метадрама» [228, с.208]. У «Словнику театру» П. Паві термін «метадрама» розглядається як «театр, проблема якого звернена на самий театр і який «говорить сам про себе» [131, с. 176].

Нова теорія викликає багато дискусій між західними дослідниками. У 1986 Р. Хорбні у праці «Драма, метадрама і рецепція» класифікує різновиди метадами,

виокремлюючи театральну постановку в п'єсі, церемонію в межах гри, рольову гру в ролі, покликання на літературний / життєвий досвід, самоадресацію [235, с.32].

Серед праць польських драмознавців варто згадати роботу Х. Руті-Рутковської «Метатеатральність, метадраматичність, метатекстовість у драматургії» (2010), в якій дослідниця зазначає, що «нещодавно у нас існувала тільки одна праця, присвячена метатеатральності, а саме – праця С. Швьонтка «Діалог – драма – метатеатр. З проблем теорії драматичного тексту» (1991). Х. Рута-Рутковська визначає передумови, необхідні для виникнення метатеатральності, власне – «створення драматичної реальності, яка не прагне до досконалої ілюзії реальності, не приховує ані свого художнього статусу, ані акту творчості» [234, с. 113]. На важливості висновків Х. Руті-Рутковської наголошує й О. Вісич у статті «Рецепція метадами в польському літературознавстві» [35, с. 21]. Також дослідниця звертає увагу на внесок праць німецької полоністки Б. Шлютц «Метатеатральність: театральні саморефлексії і погляд на людину і світ в польській драмі 20-го століття», «Метатеатр Віктора Гомбровича», «Метадрама і метатеатр у “Вони” Станіслава Ігнація Віткевича» у розбудову теорії метадами.

Метадраматична природа сучасної п'єси інспірує пошук і новітніх ракурсів дослідження.

Зокрема, Н. Корнієнко застосовує синергетичний підхід, що має міждисциплінарну природу і значення. Він поєднується в монографіях дослідниці з уявленнями про особливості певного типу мислення – перехідного. Власне, можливості перенесення підходу, який сформувався в межах природничих і математичних дисциплін, на гуманітарну, літературну сферу вже продемонстрував Ю. Лотман у дослідженнях динаміки системи культури, а саме – перевертання її центру й периферії. Вдале поєднання синергетичного підходу й постмодерного типу мислення (як варіанту перехідного) описують у своїх працях М. Липовецький, українські літературознавці Т. Гундорова, Г. Мережинська, а в порівняльному ракурсі (зіставлення літератури й живопису) – В. Силантьєва [170].

Н. Корнієнко, розглядаючи театр і драматургію як авангард сучасного культурного пошуку, демонструє радикальні зміни художньої культури в цілому і

відстежує роботу конкретних механізмів оновлення складної самоорганізованої системи в точці біфуркації, тобто в період глобальної кризи. Проводиться паралель між типологічно подібними епохами зламу – бароко і сучасністю. Особливої ваги набуває функція кризових явищ у динаміці культури. «Є точка зору, що за подібних умов художня культура «розпаковує континуум смислів» (В. Налімов), онтологічно завжди наявний. Є інша точка зору – що саме зараз і в історично подібні часи ново утворюються смисли, духовні цінності, інші сенси буття» [89, с. 234].

Від цієї узагальнюючої позиції дослідниця переходить до конкретики, фіксуючи ознаки точки біфуркації саме в реаліях сучасного театру й драматургії, характеризує їх «критичну поведінку» на «лезі хаосу». Як відомо, точка біфуркації передбачає завершення старого шляху й вироблення численних нових векторів розвитку, коливання у процесі вибору домінантного. Н. Корнієнко інтерпретує такий стан, підкреслюючи закономірність і навіть позитивну складову деяких процесів, які здаються регресивними (спрощеними) стосовно української сучасної драматургії таким чином: «Нині ж український театр і художня культура мисляться на грані між детермінованою і ймовірною поведінкою. «Класичні» культурні форми (зокрема, так званий репертуарний театр) працюють у режимі поспішної адаптації до нових середовищ (суспільних, соціокультурних, цивілізаційних тощо), нових викликів. В умовах такої екстремі традиційний театр, згідно з механізмами редукції, «розробляє» спрощені «самозахистні» сценарії – з використанням комерціалізації, елементів шоу-бізнесу, ставки на зірок, з використанням кіберпростору на вторинних ролях і т.п.» [89, с. 235]. Додамо, що ці процеси підпорядковуються рефлексії власне драматургів у межах формованого метадискурсу, у метадрамах. Зокрема, тотальна комерціалізація мистецтва та зміна статусу митця, тиск стереотипів масового продукту, формульної літератури осмислюються в «Синьому автомобілі» Я. Стельмаха, «Душі моїй зі шрамом на коліні» Я. Верещака, а життєтворчість за сценаріями реаліті-шоу – в «Самогубстві самотності» Неди Нежданой.

Проте також Н. Корнієнко коментує і контрастний, зустрічний процес – активізацію пошуку, інтенції до експерименту, формування «нетрадиційних,

«фрактальних» зон із «сталкерськими сценаріями». Вектори пошуку виявляються несподіваними, часто на межі з епатажем, глядач / читач стикається «з відмовою від традиційного логоцентризму, з напрацюваннями нових рекомбінацій часопростору, з містифікаціями, підмінами смислів симулякрами, з «розширенням» суб'єкта аж до включення в нього «суб'єктів» вторинного одухотворення, з зухвалою передачею безмежної влади – грі, непередбачуваності, провокації спонтанності, з «відмовою» від законодавчого розуму – на користь інтерпретаційного, з «відміною» єдиної істини, з практично безмежною владою креативності – уяви, фантазії, інтелекту, дії» [89, с. 235].

Синергетичний підхід дозволяє побачити певний порядок у «хаосі» художніх пошуків у період глобальної культурної кризи, яку переживають і по-своєму інтерпретують драматургія і театр, дає можливість виокремити фази проходження кризи й навіть надати прогноз можливого майбутнього розвитку.

Деяка абстрактність висновків Н. Корнієнко долається в дослідженнях іншими літературознавцями (які також звертаються до синергетичного ракурсу), особливо в характеристиках конкретних етапів динаміки драмопису. Наприклад, це здійснюється в монографії Т. Свербілової «Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики)» [146]. Дослідниця поєднує синергетичні уявлення («вибухова» модель нелінійної динаміки, концепція невірноважених процесів) з настановами звичної лінійної (історичної) моделі розвитку мистецтва та із циклічною моделлю. Такий новітній ракурс синтезується з традиційним жанровим аспектом. На погляд Т. Свербілової, у драмописі ХХ століття спрацьовують усі три моделі динаміки, вони змінюють одна одну в певному режимі, закономірності якого літературознавиця і намагається відкрити й описати.

Ракурсом осягнення цих процесів стає жанрова динаміка, а типологічні риси виявляються в зіставленні двох драмописів – українського та російського. Зіставлення допомагає виявити своєрідність літератур і специфіку модифікації в них ключових (у концепції дослідниці) жанрів. Синергетичний підхід, жанровий вимір, компаративний аналіз накладаються на уявлення про закономірності перехідного



мислення, що відобразилося у пошуках драми кінця XIX – перших десятиліть XX століть.

За думкою дослідниці, «драма XX ст. може бути описаною у константах лінійної та циклічної моделей культури як продукт сталого, поступового розвитку жанрів в проміжку між культурними вибухами. А доба модерну і авангарду, себто сколу XIX – XX століть та перших чотирьох десятиліть XX ст., піддається опису у константах вибухової моделі, яка переходить знову в лінійно-циклічну» [146, с. 539]. Для кожного з періодів – тяглого та вибухового – найбільш органічними проголошуються певні жанри: «серединні» – трагедії, комедії, а формами перехідних періодів обираються містерія, трагікомедія. Тобто, якщо простежувати вектор від вершини кризи, зміни циклів до стабільності й завершення етапу, увиразнюється наступна закономірність актуалізації та зміни жанрових пріоритетів: містерія – трагедія і комедія – трагікомедія – мелодрама (водевіль).

Хоча концепція побудована на матеріалі драматургії кінця XIX – 40-х років XX століть, вона може пояснювати, за думкою Т. Свербілової, і феномени пізнішого часу, зокрема, естетичний перелом 1970-х, що починається з трагікомедії О. Вампілова і творів «нової хвилі», знаменуючи кризу переходу – від соцреалізму до постмодернізму.

Цікавим є й накладання концепції на сучасність і, відповідно, спроба пояснити «хаос» межі XX – XXI століть, побачити в ньому закономірності зміни циклів через актуалізацію певних жанрів. Дослідниця дає такий прогноз: «Перше десятиліття XXI ст. на зміну **містерії**, що не здійснилася, та **трагікомедії**, розвиток якої було перервано, за цією закономірністю, викликало до життя знову **мелодраму**. Від світових проблеми абсурдності буття людина повертається до самої себе – такої простенької, такої зрозумілої. Людина, яка знає, де добро, а де зло. Людина з нескінченних серіалів TV, де катастрофи століття виявляються все-таки менш значимими, ніж штучно гіперболізована емоційна екзальтація кожної окремо взятої особистості. У кожній окремо взятій національній культурі. Після цього, за законами циклу, повинен настати час містерії» [146, с. 544]. Зауважимо, що вже наведений перелік «порушень» «правильного» поступу в моделі Т. Свербілової

може свідчити про надскладний характер сьогоденних змін і сучасного драмопису, якій не вписується в аналітичні схеми. Дієвість прогнозу ще має бути доведена. Але, безсумнівно, плідним можна вважати поєднання різних підходів до розгляду творів сучасної літератури.

Такий же погляд на український драмопис ХХ століття як системну цілісність із закономірностями зміни етапів динаміки зустрічаємо і в монографії Т. Сverbілової і Л. Скорини «Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях» (2007). Дослідниці, висвітлюючи найбільш важкий період розвитку вітчизняного драмопису, плідно поєднують різні підходи. Насамперед генологічний, у межах якого увиразнюються саме «радянські» модифікації традиційних жанрів – «оптимістична трагедія», колгоспний водевіль, лірична (рожева) комедія, виробнича драма, мелодрама, кримінальна драма, варіації історичної драми. Крім того, запропоновано незвичний для дослідження цього періоду ракурс – драмопис 1930-х розглядається як різновид масової літератури, породженої тоталітарною епохою, з орієнтацією на простого, невибагливого глядача. Такий погляд несподівано відкриває перспективність уже неодноразово переглянутих і критикованих «досягнень» і вписує феномен у загальні процеси динаміки, зокрема, посилення позицій масової літератури наприкінці ХХ століття. Дослідниці зауважують: «<...> Якщо розглядати радянський текст 30-х років не як пародійну макулатуру, а як різнонаціональні відгалуження масової культури, що починає свою тріумфальну ходу по всьому світу саме в цей період, то можна спостерігати зародження багатьох типових моделей сучасної мас-медіа. Якщо не закидати п'єсам відсутність психологізму, якого там і не могло бути за визначенням, а також безперечну штучність, вимушеність побудови, а оцінювати їх з погляду фабульної напруги і впливу на пересічного читача, якого цікавить перш за все розважальність, то деякі із застарілих сюжетів можуть бути достатньо сучасними, попри певний «дискурс влади» [145, с. 368].

Показовим є те, що дослідники знаходять у літературі 1930-х років прояви авторефлексії мистецтва слова. Метадискурс, як показано в монографії, формується засобами біографічної драми і використанням широкого інтертекстуального поля

творів авторитетного митця, переосмисленням його фігури та здобутків. Метадискурс пов'язаний із національним самовизначенням. Одночасно він відбиває типові деформації від тоталітарного впливу й спроби опору цьому ідеологічному тиску. Т. Свербілова і Л. Скорина [145] аналізують своєрідність «шевченкіани» 30-х років, фактично демонструючи той художній досвід, частина якого була рутинізована в «ювілейних» драмах 1960-х і від якого зараз відштовхуються письменники.

Дослідниці визначають дві позиції в драматургічній шевченкіані 1930-х. Перша – це створення «радянського міфу про Шевченка», а друга – кристалізація «іронічного міфологізованого гіпертексту» [145, с. 176, с. 178]. «Радянський міф» представляє драма І. Кочерги «Пророк», в якій виокремлюються штампи інтерпретації, трагічне кохання, що розвивається мелодраматично, ідеологічне наповнення образу. Певною протиположністю цим штампам стало стереоскопічне зображення поета, його характеристика іншими героями-інтелектуалами та митцями. Зауважимо, що цей продуктивний принцип отримав подальший розвиток у драмописі 2000-х. У драмі «Пророк» поета характеризують М. Чернишевський, П. Куліш, причому образ П. Куліша, за думкою дослідниць, стає новаторським і виходить за межі ідеологічних кліше. Вектор інтерпретації пролягає в бік більш широких узагальнень, наприклад, висвітлення непорозумінь у стосунках письменників розглядається крізь призму вічного суперництва митців, «архетипно зводяться до заперечення традиційної пари «Моцарт і Сальєрі» [145, с. 177]. Тобто традиційна структура, архетип витісняє вторинний ідеологічний міф.

Зв'язок власного творчого самовизначення митця з увиразненням національної ідентичності показано на матеріалі пошуків М. Куліша, очуднення цих процесів у його творах дослідниці пов'язують із традицією національної самокритики. Іронія та гра поєднуються з інтертекстуальністю та міфотворенням (зауважимо, саме тими стратегіями синтез яких зараз плідно використовують постмодерністи у творах сучасної «шевченкіани»). Підкреслимо, що літературні нащадки використали цілу систему відкриттів М. Куліша в царині перегляду класики. Це й визнання можливостей трагіфарсу (саме так визначено, приміром,

жанр п'єси С. Росовецького «Шевченко під судом») і перегляд міфологем Шевченкового тексту, постановка їх у «контекст комедійної ситуації» [145, с. 180], зрештою, очуднення й травестування тексту класика й самої постаті поета. Наприклад, у драмі «Народний Малахій», за думкою дослідників, «герой ототожнює власний месіанський проект з особою Шевченка, з яким він полемізує як з традиційним українським старим міфом» [145, с. 180]. Але така не пафосна, а іронічна позиція, напевно, слугувала повторній традиціоналізації й була націлена на національне самовизначення. Безсумнівно, і автор п'єс співвідносив себе із авторитетним митцем, створював власний міф, користуючись міфологемами творів Т. Шевченка (остання особливість детально описана у монографії М. Шаповал на матеріалі п'єс і епістолярію М. Куліша).

Традиційним підходом до вивчення мистецтва слова є стильовий, виокремлення особливостей художнього бачення й відтворення дійсності. Він лишається актуальним і зараз, стимульований процесами зміни стильових систем, розвитком постмодернізму і його вже пізнішими модифікаціями, поверненням до принципів бароко й модернізму та стильовим синтезом. У цій царині відбуваються потужні зрушення, що відбивають перехідне художнє мислення й активний пошук у «торчці біфуркації» культури. Такий підхід довів свою ефективність у вивченні сучасного драмопису.

Перша продуктивна спроба розглянути українську постмодерністську драматургію як перспективну складову системи сучасних стильових пошуків належить Т. Гундоровій. У монографії «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн», виданої у 2005 році, дослідниця увиразнює спільні і водночас специфічні риси саме українського втілення стилю, тобто такі особливості, які відобразилися в поезії, прозі, драматургії, пов'язали національне мистецтво слова із глобальними світовими процесами і висвітили їх специфічну художню інтерпретацію, що врахувала і ментальність, і традиції, і специфічний соціокультурний контекст розвитку української літератури на межі XX – XXI ст. Серед таких системотворчих рис виокремлюються: постапокаліптичне світобачення мистецтва, яке на національному ґрунті рефlekтувало катастрофу Чорнобиля в

онтологічних, екзистенціальних вимірах, зображення проходження й здолання фатальної межі «кінця світу» й оновлення. Акцентується яскрава карнавальність, інтелектуальна наснага текстів, ігровий перегляд загальнокультурного й національного класичного доробку, обігравання й самих принципів постмодернізму і збереження зв'язків із модернізмом. Названі риси, зауважимо, відбиває підвищену авторефлексію літератури, її намагання визначити свою сутність у нових умовах і в контексті традиційних орієнтирів.

Деякі дослідники (О. Когут) вважають, що постмодерна драматургія розглянута в монографії Т. Гундорової не повно, лише на матеріалі п'єс двох письменників – Ю. Тарнавського і Л. Подерев'янського. Але, зауважимо, їх п'єси поставлені в широкий літературний контекст, що дозволяє висвітлити загальні закономірності, відкриваючи можливість для подальшого вивчення інших авторських поетик, зокрема, увиразнити в них складові інших типів художнього бачення, наприклад, барокових чи модерністських, що й зробили у своїх дослідженнях Л. Залеська-Онишкевич [64; 65; 66], О. Юрчук [225], дослідити появу нової якості – «метамодернізм» [150], «модельований реалізм» [79].

Підкреслимо, що всі дослідники увиразнюють такі риси українського постмодернізму, які пов'язані із авторефлексією літератури й формують метадискурс п'єс. Так, Т. Гундорова підкреслює підвищено іронічний і пародійний характер українського постмодернізму, що свідчить про інтенцію до оновлення. Пародійність руйнує застарілі ідеологічні й естетичні канони, привертає увагу до необхідності створити нову художню парадигму. Увиразнюються й суто «філологічні» авторефлексивні аспекти, до яких можемо віднести особливу увагу до слова й словесну гру. Т. Гундорова підкреслює «атмосферу лінгвістичного піронізму», «коли об'єктом пародії ставав офіційний лексикон гібридного народницького – просвітницького – радянського зразка. Але найголовніше – здійснювалася іронічна критика дискурсу тоталітарного суспільства» [51, с. 72].

М. Шаповал розширює коло іронічно інтерпретованих орієнтирів, відштовхуючись від яких письменники намагалися увиразнити власне творче обличчя, свою неповторність новаторів. До них належать і постмодерні теорії, які

викликали критику в драматургів та були обіграні ними, доводячи власну художню інакшість, другість. Дослідниця звертається до творів того ж Ю. Тарнавського і підкреслює названу якість авторефлексії літератури – пародіювання й гру: «Автор у драмах циклу «6 x 0» творить нарацію, зображує метафоричне авангардиське письмо, власним тілом інтерпретує концепти, врешті, навіть конкретно: у фіналі драми «Гамлета» глядачі виносять його у фойє, ілюструючи жалобну процесію з нагоди «смерті автора» [210, с. 273].

Окрім пародії, стилізації, гри з авторитетними орієнтирами (текстами, фігурами класиків, концептами постмодерної теорії, концептами «народницько-просвітницько-радянськими») увиразнюється ще одна форма авторефлексії – це створення «антидрами». Тобто письменники максимально випробовують структуротворчі елементи драми, саму їх «матрицю», переінакшують або виключають важливі складові. Так, Т. Гундорова вбачає ознаки «антидрами» у циклі «6 x 0» Ю. Тарнавського. Зокрема, у творах циклу випробовуються й перевертаються ознаки античної драми. Т. Гундорова підкреслює: «<...> увазі читача запропоновано театр-текст: він <...> є не випадковою структурою. Можна здатися на волю волюнтаристському Авторові, провідному персонажеві цього театру-тексту, і прийняти його тези про те, що тексти (антидрами) взоровані на грецькій драмі з її екзотом (Виходом) і входом (Пародом), стасимами й епізодами, з різними функціональними заміниками ролі хору (з допомогою Провідника, Телефону, Актора-Читача, а навіть і Глядача)» [51, с. 218]. На актуалізації ранніх театральних-драматургічних форм у сучасній українській п'єсі наголошує і Н. Висоцька [33, с. 83].

У поглибленій авторефлексії можна вбачати ознаку скоріше модернізму, ніж постмодернізму із його «смертю суб'єкту», «смертю автора». Саме на цій особливості – близькості до модернізму наголошують Т. Гундорова, М. Шаповал, Ю. Скибицька, О. Когут. При цьому увага зосереджується на переосмисленні митцями естетичної програми постмодернізму, що, зокрема, увиразнюється в стратегії гри та у суб'єктній сфері – створенні та інтерпретації образів персонажів – Автора, Глядача, у поверненні принципу «театру у театрі», коментуванні дії та

ролей і амплу різними персонажами, стиранні кордонів між коном і глядацькою залю. Цікаві роздуми про роль автора у драмописі з проекцією на специфіку метадрами містяться у збірнику «Автор і авторство у словесній творчості» [4, 236-260].

Модерністськими за духом є і владні інтенції творів, постановка прагматичних надзавдань, що суперечать м'якості, релятивізму й діалогізму постмодерного мислення в його ідеальній теоретичній моделі. Зауважимо, що парадоксальним чином владні інтенції відобразилися й у західній «версії» постмодернізму, на чому наголосив відомий дослідник І. Ільїн, вказуючи на претензії новітнього стилю щодо глобальності і створення власного міфу [69; 70].

Дослідники сучасної драматургії наголошують на неостаточному розриві із привабливими для митців якостями модернізму, чий природний розвиток було штучно перервано на українському мистецькому ґрунті. Так, Т. Гундорова «владу» Автора у творах Ю. Тарнавського характеризує як повернення модерністської настанови на герметичність тексту [51, с. 218]. М. Шаповал вбачає модерністські особливості «владного» формування Глядача у п'єсах Ю. Тарнавського, тобто у запрограмованій неможливості амбівалентного прочитання (притаманного постмодернізмові), у підкресленій елітарності творів. « <...> Ю. Тарнавський опікується реципієнтом <...> і пропонує застосувати цей принцип у буквальному розумінні. В останній п'єсі циклу «6 x 0» глядачам надано особливої активної ролі: вони стають персонажами драми і беруть у ній безпосередню участь. Тарнавський розраховує побачити в залі елітарну публіку, котра здатна розшифрувати інтелектуальні апеляції його драматургічного дискурсу до грецької класики, поезики Відродження і метафорики кубізму, а не лише виконати нескладні дії чи прочитати тексти, які й робитимуть її творцем театрального видовища» [210, с. 274].

Зрештою, авторефлексії піддаються функції літератури, митці розмірковують над її природою й призначенням у ситуації глобальної кризи та зміни картини світу. Саме про це свідчить визнання терапевтичної функції драми, пов'язане, безсумнівно із модерністським (а не постмодерністським) підвищенням статусу мистецтва, визнанням його особливої ролі в критичних соціальних ситуаціях. Саме в такому

плані розуміємо зауваження О. Когут щодо стратегії обіграння і тим нівелювання негативних суспільних сценаріїв у сучасній драмі. «У новітній українській драматургії психологізм переміщується в симулятивно / імітаційну-ігрову площину, пропонуючи «гру у грі» як нову матрицю сюжету. П'єси набирають змісту психоаналітичних рефлексій колективної артотерапії, репрезентованої через «страшні ігри» нудьгуючого товариства (Неда Неждана «Коли повертається Дощ», Л. Демська «Так не буде»), суїцидні проекції реаліті-шоу (С. Щученко «Зачаровані потвори», Неда Неждана «Самогубство самоти»), симулякрами самогубства та вбивства (І. Липовський «Три патрони», С. Кисельов й А. Рушковський «Єврейський годинник», Г. Яблонська «Бермудський трикутник»))» [79, с. 384].

Додамо, що так само обігруються ситуації особистісного й мистецького спасіння людини й письменника («Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака), самовизначення молодого покоління митців (А. Багряна «Пригости мене горіхами»), проектів життєтворення («Таїна Буття» Т. Іващенко), часом це відбувається у постмодерністській манері провокації, виклику, але із модерністською метою ідентифікації творчої особистості й перевірки уявлень про життєтворення («Зніміть з небес офіціанта» О. Миколайчика-Низовця).

В цілому ж дослідники все частіше говорять про поєднання різних стильових систем, про так званий «стильовий консенсус» 2000-х (визначення Н. Іванової). Звернено увагу й на актуалізацію принципів бароко та романтизму, що, за думкою дослідників, близькі національній ментальності.

Стильовий ракурс розгляду сучасного драматургічного доробку довів свою ефективність і продемонстрував не тільки національну своєрідність на рівні вибору орієнтирів (бароко, романтизм) чи оформлення «національної версії» постмодернізму, а й поглиблення авторефлексії літератури, увиразнення конкретних форм і стратегій цього явища.

Надзвичайно плідним є поєднання різних ракурсів осягнення матеріалу й методів дослідження надскладного феномену сучасної драматургії в монографії О. Бондаревої, що свідчить про те, що тільки синтез різних підходів може сприяти характеристиці динамічної відкритої системи драмопису межі XX – XXI століть. У



праці «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006) сучасний драмопис показано у зв'язках із досягненнями попередніх етапів динаміки літератури для сцени XX століття (зокрема, здобутками європейської «нової драми» межі XIX – XX століть, творами 1930-х років, експериментами «нової хвилі») та в річищі загальної стильової динаміки (розвитку модернізму і постмодернізму). У дослідженні органічно переплітаються традиційний жанровий підхід із настановами міфопоетичного аналізу й принципами перехідного художнього мислення.

Увиразнюючи особливості перехідного мислення в сучасній драмі, О. Бондарева спирається на праці культурологів (М. Хренів) і вітчизняних літературознавців (Г. Мережинська). Такий підхід дає змогу суттєво розширити контекст аналізу, зокрема побачити типологічну спільність межі XX – XXI століть і бароко, рубежу XIX – XX віків і сучасності. Увиразнюється комплекс рис перехідного мислення, який відбився в яскравих художніх інтерпретаціях драматургічних творів. Це зміна картини світу й відчуття трагічності кардинальних перетворень, пов'язана із цим актуалізація есхатологічного міфу, розквіт субкультур, проблематизація ідентичності, інтенції до діалогу. Ракурс перехідного художнього мислення виявляється особливо ефективним і органічним саме для дослідження жанротворення і актуалізації міфу, заявлених як мета роботи, адже і жанр як світотворча категорія (за М. Бахтіним [11]) має пряме відношення до перегляду універсальної картини світу й створення її нових художніх інтерпретацій. Так само перехідне мислення проявляється у синтезі форм, у поверненні давніх, «архаїчних» жанрів (стратегії інверсії) поєднанням прийомів різних мистецтв. У монографії О. Бондаревої це ілюструється низкою плідних художніх експериментів, що супроводжують руйнацію старих ідеологічних міфів, створення «антиміфу» «совка», моделювання міфів творчої особистості, а головне – перетворенню «Міфу України» як проявлення актуалізованого процесу пошуків ідентичності.

Органічний зв'язок підходів є очевидним, адже міфотворення (деміфологізація / реміфологізація, кристалізація авторських міфів) характерне для перехідного

художнього мислення, так само, як і жанровий синтез та поява експериментальних форм.

О. Бондарева дискутує з дослідниками (зокрема, Т. Свербіловою), які пропонують модель динаміки вітчизняного драмопису ХХ століття як зміну певних жанрів у залежності від фаз розвитку. Під сумнів ставиться ефективність й суто стильового підходу (зокрема, розгляд творів у парадигмі модернізму, реалізму, постмодернізму). Відстоюється «трансстильова орієнтованість», яка ламає традиційні жанрові «уподобання». Стає «імпульсом активного жанротворення, і тому логічно, що на покордонні ціннісних орієнтацій і стильових пріоритетів, у зоні інтенсивного перекрою української, російської та європейської «версій» літератури постмодерної доби (правомірність терміна і концепція «національних версій» постмодерної літератури обґрунтовані Г. Мережинською) саме жанри перебирають на себе функції динамічного врегулювання комплікації незливних філософських, соціологічних, культурі історичних постулатів, несумісних світів, упорядкування естетичних художніх засобів та систем їх опосередкованої реалізації» [20, с. 28-29].

Натомість літературознавця шукає доцентрові моменти, які репрезентують драматургічні твори межі століть як складну цілісність і впливають на активне жанротворення, що не вкладається в межі запропонованих іншими дослідниками схем. «Тотальна» міфопоетика сучасної драми включає в дослідженні О. Бондаревої декілька виразних складових. Їх розподіл, на нашу думку, відбувається за критерієм провідного дискурсу й предмету зображення. Так, соціальний план представленої «соціальними міфами» і, зокрема, міфом та «антиміфом» «людини-совка». Історичний і навіть історіософський – «театром історії». Переосмислення картини світу кризового періоду відбиває міфологема постіндустріальної доби. Релігійний і філософський ракурси проблеми наступності, перегляду традицій, осмислення інновацій реалізовані у християнській міфології та авторському міфо- та жанротворенні.

На наш погляд, увиразнюються два домінантних аспекти, що висвітлюють наскрізні інтенції сучасного драмопису. Обидва пов'язані з самовизначенням (національним, культурним, естетичним).

Перший – це національна автоінтерпретація, що відображена в «Міфі України», його різноманітних втіленнях на теренах материкової та діаспорної драми.

Другий – мистецька самоідентифікація, погляд літератури на себе, що втілюється в трансформованому міфі про Творця, «поета як медіума», героях біографічної драми, «літературному міфологізмі» метадрами, «міфі театру». Цей аспект особливо важливий для розгортання теми нашої дисертації, тому приділимо особливу увагу концепції метадискурсу в інтерпретації відомої дослідниці.

О. Бондарева підкреслює, що в сучасній драматургії розглядається розлогий комплекс проблем творчості, створюється ціла галерея образів митців, які мають як біографічні, так і архетипні орієнтири.

Саме новітня драма переосмислює й актуалізує надбання модернізму (зокрема символістську концепцію життєтворчості, образні орієнтири креативної «надлюдини», «пророка»), стратегії постмодернізму – гру, іронію, перегляд статусу митця. Увиразнюючи розбіжності світобачення й художнього моделювання в реалізмі, модернізмі, постмодернізмі, О. Бондарева підкреслює вагу спільної якості, що проявилася у драмописі межі ХХ – ХХІ ст. Це – схильність мистецтва до авторефлексії, що й пояснює розбудову метадискурсу в усіх його проявах. У цьому плані важливими точками перетину стають: зображення особистості, особливо творчої із «естетизованою біографією» та «сплеск авторепрезентативності митців, тенденція до «особистісної репрезентації (термін Г. Сиваченко) у металітературному середовищі. Небачену раніше «самосвідомість літератури» С. Павличко вважає однією з констант українського модернізму, що породив «колосальну кількість критичних самопояснень письменників, журналів, які стояли на окремих естетичних платформах, мистецьких груп, новітніх напрямів естетичних теорій [128, с. 17]. «В українському постмодернізмі, – акцентує О. Бондарева, – спостерігаємо аналогічну ситуацію, при цьому необхідно відмітити, що для яскравих літературних індивідуальностей драматургічна форма є досить прийнятною в плані авторепрезентативності <...>» [20, с. 180].

Важливим ракурсом вивчення авторефлексії літератури й формування міфології творчості стає в монографії О. Бондаревої національна своєрідність українського драмопису. Наголошується, зокрема, на тому, що український модернізм межі ХІХ – ХХ століть запропонував власні моделі інтерпретації митця, не схожі на західноєвропейські та східноєвропейські взірці. А це вже започаткувало ту традицію, що активізувалася в оновленому модернізмі і постмодернізмі другої половини ХХ – початку ХХІ століть й укріпило специфіку національного драмопису.

Підкреслюється «відсутність у драматургії українського модернізму зразків авторської маски з протетичним типом свідомості на відміну, скажімо, російської традиції, в якій О. Ханзен-Леве відрефлектував викінчені типи «деміурга», «нарциса», «поета-мислителя», «художника-спасителя», «poetavales». Український модернізм являє у драматургії інші типи Митця, насамперед «художника-медіума» здатного своєю творчістю проводити, транслювати високі енергії космосу <...> а також «художника екстазу», спроможного впорядкувати й естетизувати світ лише у творчому пориві, включно за власними законами, тобто відповідно до індивідуального мистецького проекту <...>» [20, с. 183].

Ці особливості й образні орієнтири успадковані й українським постмодернізмом, в якому продемонстровано певну своєрідність. На відміну від західної «версії» стилю, в українській – герой-митець (і особливо в біографічній драмі, тут О. Бондарева погоджується із Л. Залеською-Онишкевич) виступає не як розпорошена особистість, а як сильний протагоніст.

Українська модерністська і постмодерністська драматургія демонструють в інтерпретаціях постатей видатних митців (тобто в біографічному аспекті метадискурсу) суттєві відмінності від тих характеристик, що дають поезія і проза. Своєрідність проявляється на змістовному й формальному рівнях. Безсумнівно, цей напрямок дослідження й порівняння інтенцій різних родів літератури має бути розширений. Але вражає широта біографічного метадискурсу в драматургії і полівекторність пошуків. О. Бондарева окреслює певні інтерпретаційні позиції та стратегії.

Фактично дослідниця підводить до думки про те, що, на відміну від провокаційних інтерпретацій постмодерністської прози й поезії, драматургія дає більш заглиблені характеристики, спрямована не тільки на перегляд культурного спадку, а й на філософські узагальнення, роздуми про своєрідність фігури митця й психологію творчості в цілому, мабуть, це може розцінюватися як крок вперед у порівнянні із традиційною реконструкцією, і, безсумнівно, надані моделі інтерпретації накладаються авторами і на себе, сприяють власній творчій ідентифікації.

Дослідниця справедливо визначає, що не менший спектр формують і п'єси небіографічного характеру, в яких митець обирається головним героєм. Зауважимо, що саме такий пласт метадрми можна вважати найбільш розкритим для експерименту, таким, що відбиває перехідне художнє мислення, в межах якого «митець» (разом із іншими маркованими моделями – «трікстера», «самозванця», «відміченого», «перетвореного») стає найбільш показовою й пасіонарною фігурою. О. Бондарева, окреслюючи широке коло «небіографічних» метадрм (до нього включені «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія» В. Вовк, «Цикута для Сократа» В. Герасимчука, «Продана душа» Л. Дзюби, «Маринований аристократ» І. Коваль, «Імаго» М. Курочкіна, «Лампа» С. Слона, «68», «Синій автомобіль» Я. Стельмаха», «Скажена співачка з невідомим» В. Тарасова, «Зрізи» В. Шевчука, «Ніщо» М. Ягоди», «Голодна кров» Б. Жолдака), приходять до думки, що письменники-постмодерністи «ведуть активну полеміку з модерністською концепцією художника, але нові стандарти дискурсу митця поки що обстоюють ідіографічно, без спільної концептуальної настанови» [20, с. 185].

Додамо, що в сучасних драмах перегляду піддаються не тільки модерністські орієнтири (зокрема, життєтворчості, високого Митця), а постмодерністські («смерті автора», «скріп тора», «короля» / «блязня»), обіграються барокові орієнтири поета у «перевернутому світі», тобто спектр випробувань формується доволі широкий (що ми будемо намагатися показати в нашій праці). Цікавий матеріал для узагальнення

може дати й дослідження продуктивного синтезу різних моделей та намагання драматургів створити новаторські образи.

Перспективним аспектом дослідження драмопису межі століть стає й характеристика феноменів «антидрами» й «антитеатру». Вони кваліфікуються як асистемні прояви, націлені на експеримент. Сама інтенція до подібного перевертання уявлень про «матрицю» драми і театру розглядається дослідницею по аналогії із характеристиками антиутопії й «антироману» як стратегія перегляду естетичного надбання й оновлення мистецтва. Дослідження антидрами О. Бондарева, на жаль, обмежує лише аналізом п'єс Л. Подерев'янського, акцентуючи декілька експериментальних «зсувів»: виключення високого регістру драми, відмова від горніх і доцентрових рівнів картини світу, акцентування ентропії, застосування «антимови», «деструкція гри з традицією». Названі особливості, зауважимо, входять у спектр якостей постмодернізму і поцінуються деякими дослідниками, наприклад, Т. Гундоровою, позитивно на відміну від негативних конотацій О. Бондаревої, яка бачить в них прояв масового продукту. Очевидною, на наш погляд, є дискусійність проблеми і недостатність матеріалу для узагальнюючих висновків. Можливо, антидрама не стала на українському ґрунті принциповим механізмом оновлення.

В інтерпретації О. Бондаревої, вершиною авторефлексії літератури стає актуалізація й розбудова «міфу театру» в сучасній драматургії. Цей феномен досліджується в тісному зв'язку із явищем театральності, яке характеризує зараз не лише мистецтво, а й культурне життя межі століть в цілому. Виокремлюються важливі стратегії театральності в драматургії – символізація сценічного простру, використання принципу «театру в театрі», трансформація ремарок, скасування межі між коном і глядацькою залюю. Усі ці особливості (як і оголення прийому, моделювання концентричних кіл сцени тощо) виявляють авторефлексію, погляд драмопису на себе, оприявнюють власне очуднення, поєднують новаторство й традиції («Ще барочні містерії уточнюють модель «театр у міфі», їх персонажі «переказують міф» <...> Для модерністів театралізація – кінцева мета буття і

мистецтва (про що свідчить модерністська теорія життєтворчості: драма прагне «стати життям», «життям творчості» <...>») [20, с. 392].

Щодо «міфу театру», то він саме зараз набуває визначальної ваги й функції централізації різнорівневих векторів естетичного пошуку, він об'єднує митців у прагненні самопізнання, рефлексії, вивищення статусу творчості, самоутвердження літератури для сцени. Такий погляд на специфіку драматургії близький до естетичного феномену, створеному А. Арто, в експериментах якого митець зосереджується не стільки на конфлікті персонажів, скільки на створенні власне драми [8].

У цілому ж робиться висновок про поглиблення театрального дискурсу, формування дискурсу як результату пошуків драматургією своєї сутності в умовах культурної кризи: «Апеляції до різних дифузій, комплікувань, стильових еклектичних форм та жанрових центонів зрештою приводять до культивування драматургії дискурсу та метадраматургії, що же є безсумнівно новим етапом розвитку української драматургічної літератури» [20, с. 294].

Проблема авторефлексії літератури, увиразнення конкретних форм цього явища ставиться також у новаторській праці М. Шаповал «Інтертекст у світлі рампи» [210]. Дослідниця розглядає драмопис ХХ століття як цілісну динамічну систему, фактично, із двома піками активних мистецьких пошуків: 20 – 30-ті роки (творчість І. Кочерги, М. Куліша, Я. Мамонтова) і 1980 – 2000-ні. Ракурсом стають міжтекстові та міжсуб'єктні реляції, розглянуті до того ж у параметрах класичного, некласичного, неокласичного типів художнього мислення й у зв'язку із жанровими експериментами (варіації «біографічної» драми, монодрами) і стильовими зрушеннями (модернізмом, «новою хвилею» як перехідним явищем і постмодернізмом). Таким чином, як і в інших фундаментальних працях 2000-х років, складний феномен української драматургії розглядається поліаспектно.

Підкреслимо, що вже сама центральна проблема монографії М. Шаповал має пряме відношення до авторефлексії літератури, увиразнення метадискурсу. Адже інтертекстуальність повертає письменників до художнього наповнення мистецтва

слова, до пам'яті жанру, провокує діалог і сигналізує про запускання процесів оновлення драмопису в ракурсі підвищення його інтелектуальної та ігрової ваги.

Саме в такій площині розглядається комплекс стратегій, зокрема, пародіювання і стилізації, які саме у драматургії набувають особливої виразності: «У драматургічному тексті, який певною мірою також є укрупненням і загостренням матеріалу, художній вплив більшості пародійних засобів посилюється і стає очевидним, чому драмопис є надзвичайно складним способом письма: драматургія повсякчас балансує на межі пародії і патетики» [210, с. 159-160].

У плані дослідження автрорефлексії митця особливий інтерес представляє інша стратегія, до аналізу якої вдається М. Шаповал. Це автоінтертекстуальність як «форма цитування себе, <...> само відтворення» [210, с. 255]. Фактично, це підґрунтя створення «символічної автобіографії», авторського міфу. Її можливості у монографії показані на матеріалі творчості геніального драматурга М. Куліша.

Новаторським моментом дослідження М. Шаповал, теж пов'язаним із конструюванням метадискурсу, стає вивчення стратегії створення масок Автора і Читача. Саме у драматургії вони, за думкою дослідниці, набувають особливої ваги й одночасно проявляють певну специфіку. Підкреслено й широкий спектр втілення авторської маски, її ігровий характер і сама по собі перспективність прийому. «Оскільки драматургія як вид міметичної нарації ще досі обходиться переважно без посередництва оповідача, то авторська маска виявляється на рівні персонажів як авторське «Я», гібрид автора й режисера, фіктивний автор, розщеплений автор тощо. У рамки художнього світу вбудовується й маска читача – інколи наївного, інколи амбітного (режисерського типу) – або ж активного учасника драматичного дійства» [210, с. 267-268]. Важливо, що дослідниця розкриває сутність явища не лише на матеріалі сучасної драматургії, де воно знайшло яскраве втілення, а й увиразнює етапність, динаміку його розгортання. Перші вдалі спроби реалізації такої авторської проекції М. Шаповал знаходить в українській модерністській драматургії, зокрема в творчості М. Куліша. Аналізується «містифікований автор» Ілька Юга з «Патетичної сонати». Драматургія середини століття, за думкою дослідниці, не дала подібних зразків, а от межа XX – XXI століть продемонструвала



повернення до цієї стратегії. «Потім, після значної перерви з'являються «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака (автор-персонаж виконує функцію оповідача), «Десант» та «Синій автомобіль» Я. Стельмаха (автор-персонаж злитий з оповідачем), «Археологія» та «Смерть Ван Халена» О. Шипенка (автор-персонаж Олексій), «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» В. Діброви (авторська роль покладена на Ведучого, що коментує дію), «Прямий ефір» О. Ірванця (роль для режисера), «Життя на трьох» і «Танці гончарного кола» Л. Чупіс та ін.» [210, с. 269].

Очевидним є й те, що метадискурс обирає найбільш адекватну жанрову форму. У монографії М. Шаповал у цьому ключі аналізуються дві – біографічна драма і монодрама. Фактично біографічна драма розглядається дослідницею як метажанр, тобто надутворення, породжене єдиним предметом і способами зображення, що вивисується над конкретними жанрами й родами літератури. На думку літературознавця, очевидний розквіт біографічної драми наприкінці ХХ століття породжений ідейними і естетичними потрясіннями цього періоду. Саме вони спонукають до перегляду статусу знакових фігур, а якщо це митці – то й їх творчого доробку. Цінним спостереженням М. Шаповал є те, що біографічна драма фактично стає формою авторефлексії її автора, а образ зображуваного митця – точкою відліку власної шкали орієнтирів. «Приміряючи маску іншого митця, автор висловлює своє ставлення до світу, людини, моральних цінностей, знаходить собі заміник – духовно близький і ментально зрозумілий. Перед нами поширена модифікація моделі персонаж-автор, але персонажем є не образ конкретного автора драматургічного твору, а інший суголосний йому референт, викликаний з інтертекстуального простору як авторитетного джерела» [210, с. 246]. Авторефлексивність проявляється тим більше, що сучасні письменники почувають себе доволі вільними від тиску фактів, посилюють художнє припущення, схиляються до створення «фіктивних та умовних життєписів», які, скоріше розкривають власну метаконцепцію, ніж націлені на створення документального образу.

Особливу увагу М. Шаповал приділяє тій формі, яка, на її думку, особливо сприяє оновленню літератури й одночасно актуалізує авторську маску та процеси

самоідентифікації глядача із персонажем, посилює ефект театральності. Це монодрама. Наголошуючи на стрімкому розвиткові цієї форми саме у сучасній драматургії, М. Шаповал проводить зв'язок із аналогічними процесами, що відбувалися на межі XIX – XX століть і у перші десятиліття XX століття, але цей період позначений не тільки розквітом монодрами, а й її теоретичною рефлексією. Зокрема, свою концепцію цього явища запропонував М. Євреїнов, високо поцінуючи «терапевтичний» ефект подібної форми та її налаштованість на розмивання кордону між коном і глядацьким залом. «Теорія монодрами дістала значний розголос у суспільстві, оскільки намагалася подолати застій тодішнього театру через досягнення співпереживання глядацької зали сценічній дії. Якщо будь-яка людина прагне в житті театралізації, то вона шукатиме на сцені відповідний собі персонаж, з яким можна ідентифікуватися на час тривання вистави і перетворити драму Іншого на свою власну драму. Найпродуктивніша ідентифікація здійснюється у межах жанру, який М. Євреїнов визначає як монодрама – «це такий драматичний твір, в якому світ, що оточує виконавця дії («действующего») є таким, яким він його сприймає у будь-який момент сценічного буття» [60, с. 15], [210, с. 282-283].

Наголошується на тому, що жанр монодрами визначається не кількістю персонажів, а кількістю суб'єктів мовлення. Центральний суб'єкт може бути оточений «допоміжними», які лише слугують його виявленню. При цьому центральний суб'єкт часто проявляє себе в динаміці характеру, демонструє розпорошеність, різне ставлення до себе, різні сторони свідомості. Отже, монодрама яскраво відтворює драматизм і складність процесу пошуків власної ідентичності, сутності, в тому числі, і коли це стосується самовизначення митця (наприклад, у монодрамах Я. Стельмаха [177], що більш детально буде розглянуто в нашій роботі).

Коло сучасних монодрам визначається дослідницею як доволі широке. До них входять дуже неподібні твори. Причому, зазначимо, багато з них можна віднести до метадром, що мають на меті сформувати саме метадискурс. Як підкреслює М. Шаповал, у цьому плані можна спостерігати жанровий синтез. Приміром частина монодрам мають ознаки біографічних п'єс із фігурою знаного митця в центрі твору («Стіна» Ю. Щербака). Монодрама увиразнює риси психологічної й філософської

драми із біографічним суб'єктом переживань («Танці гончарного кола» Л. Чупіс із фігурою Айседори Дункан у центрі п'єси). Отже, дослідниця доводить, що за певних обмежень форми (суб'єктом дії) монодрама стає важливим знаряддям самоідентифікації автора й глядача, викликає завдяки цьому терапевтичну дію й пропонує можливості випробування різних моделей і орієнтирів творчого й особистісного самовизначення.

Оригінальну інтерпретацію цього ж твору пропонує Ж. Бортнік, для якої «образ Айседори Дункан у монодрамі «Танці гончарного кола» є квінтесенцією митця, максимально наближений до авторського, та демонструє творчі роздуми про природу художнього дару, про вибір між особистісним і творчим, про втрати, неминучі на шляху талановитої людини» [26, с. 79]. За переконанням дослідниці, п'єса Л. Чупіс «Танці гончарного кола» демонструє асоціативно-метонімічний принцип моделювання світу, зреалізований у ліричній монодрамі [26, с. 79].

У дисертації Ж. Бортнік аналіз динаміки типологічних ознак монодрами, певною мірою, окреслює вектори подальших компаративних досліджень. «Одним із чинників, що уможлиблює модифікацію жанру, – пише Ж. Бортнік, – стає використання біографічного матеріалу, мемуарів, документальних джерел («Жінка і фронт» А. Польць, «Чорнобильська молитва» С. Алексієвич як роман у монологах з очевидцями, «АТО» Е. Рзаєва); залучення біографічного матеріалу робить монодраму важливим компонентом різноманітних театральних-терапевтичних явищ (рух «Театр пригноблених» – «Theatre of the Oppressed»; проекти Сашка Брама «Диплом», «Осінь на Плутоні»; «PostPlayТеатр» та ін.)» [26, с. 42].

О. Когут у монографії «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007)» справедливо зауважує, що цілісне рецептивне поле драмопису межі ХХ – ХХІ століть ще не сформувалося і актуальною лишається проблема «пошуку аналітичного літературного інструментарію», адекватного поетиці новітніх творів. У ролі такого інструментарію пропонується поєднання аспектів: міфопоетичного (увиразнення архетипного коду сучасного драмопису на рівні традиційних мотивів, архетипів), перехідного мислення, стильового. Усі процеси, в тому числі й актуалізація архетипних кодів, пов'язуються із зміною

картини світу, фактично із перехідним мисленням («Зміна світоглядних матриць, парадигм мислення, світосприйняття проектується через актуалізацію певних архетипів, відповідно, принципів кодування, як-от соціальних, ментальних, культурних чи релігійних <...>» [79, с. 377].

Фактично, міфопоетичний аспект дозволяє дослідниці продемонструвати занурення українського драмопису в глибини світової культурної традиції, посилення інтелектуального потенціалу сучасних творів, допомагає з'ясувати функції певних груп архетипних кодів (зокрема, праслав'янського, біблійного) та їх продуктивного поєднання у вирішенні актуалізованих сучасною драмою екзистенціальних проблем [7]. Доводиться факт активізації літературних архетипів, зокрема претекстів «Метаморфоз» Овідія, «Ромео і Джульєтти» Шекспіра та ін. Актуалізація архетипних кодів розглядається як спосіб рівноцінного утвердження сучасної української драматургії в Європейському культурному просторі [79, с. 41].

А інший аспект – стильовий – висвітлює національну своєрідність (зокрема, повернення до органічних етнокультурних світоглядних і естетичних настанов бароко і романтизму) і одночасно демонструє інтенцію сучасної драми на експеримент, поєднання рис сюрреалізму, постмодернізму, виникнення складного феномену «модельованого реалізму». «Фіксуємо процес адаптації стилістичних прийомів бароко, романтизму / модернізму, екзистенціалізму, абсурду, модельованого реалізму. Поєднання сюжетних архетипів структурує новітній універсальний метатекст <...>» [79, с. 381].

Дослідниця виокремлює архетипні домінанти, фактично моделює семантичну сітку, що охоплює огром сучасних творів і фіксує їх смислову співвіднесеність. До актуалізованих знаків відносяться архетипи різних груп, по-перше, ті, що формують традиційну картину світу (Земля / Вода / Вогонь / Повітря, ті, що об'єднують філософські уявлення (Життя / Смерть), зрештою, такі, що увиразнюють особистість (Він / Вона).

З огляду на тему нашого дослідження особливо важливими є увиразнення принципів «гра у грі», актуалізації театрального коду: «театру в театрі» / «вистави у виставі» / «тексту в тексті», а також увиразнення в широкому колі сучасних п'єс

орфічного міфу, особливо, коли героєм твору є митець. Тобто дослідниця акцентує на певних реперних точках метадискурсу, позначені архетипами та стратегіями художньої інтерпретації. Важливим в цьому плані є й визнання того факту, що біографічна драма має сильні позиції у сучасній системі драматургічних жанрів. А стратегія гри, своєю чергою, сприяє переосмисленню культурного надбання і конструювання тексту-міфу.

За логікою дослідниці, метадискурс сучасної драматургії та взагалі її пошуковий характер і постмодерністські експерименти, перегляд культурного спадку зумовлені загальною інтенцією до національної й культурної самоідентифікації. У цьому плані О. Когут долучається до спільної позиції дослідників (О. Бондаревої, М. Шаповал та ін.), особливо, коли мова йде про створення міфу України. «Архетипна реконструкція поліаспектних модусів національної ідентичності постає у драмах Анни Багряної «Євангеліє – від лукавого», С. Новицької «Шинкарка», Віри Вовк «Крилата скрипка», В. Бойка «Козаки та шинкар Лейба», Історія структурується аналогічно міфологічній моделі, перекодифікуючи національний міф боротьби з ворогами (яничарами, ляхами, москалями) в іронічно-ігровому модусі «воєн» у потойбічній, лицарсько-романтичній боротьби за справедливість і кохання. Водночас моделюється містично-християнський сюжет, руйнується міф про ворожість Заходу (архетипна проекція Іншого)» [79, с. 383].

Дослідження своєрідності сучасного драматургічного міфу України підштовхує авторку до висновків щодо формування типових векторів пошуків у цій царині. Перший тип інтерпретації побудовано як антитезу «тоталітарному міфу», і такий висновок збігається із спостереженнями інших дослідників, фіксує загальну логіку відштовхування від застарілої й дискредитованої ідеології, відбиває загальні процеси зміни світоглядних парадигм. Саме такі процеси, як зазначають літературознавці, розгорнулися в межах «нової хвилі» й були успадковані постмодернізмом. А от другий тип увиразнює імагологічний аспект, перегляд образів «Свого» й «Іншого», внаслідок чого, за словами О. Когут, відбувається зняття «опозицій Батьківщина – Захід, свій / чужий (В. Діброва «Поетика застілля»,

І. Литовський «Вокзал і люди», А. Крим «Євангеліє від Івана»» [79, с. 383]. Ця іпостась міфу України видається нам особливо актуальною в контексті глобальних культурних змін межі століть, складного співвідношення ідей глобалізації та збереження національної ідентичності. Суттєвим здобутком дослідниці можна вважати й спробу виокремити актуалізовані в національному міфі знаки («рай», «сирітство», «Руїна», «вічне повернення», «орфічний міф»), простежити їх семантичні зсуви й системний зв'язок.

Плідним у вивченні сучасного драмопису став ще один новаторський аспект – це розгляд й систематизації текстів з позиції теорії літературних поколінь. Його актуальність посилена власне характером сьогодення – перехідною епохою, переживанням глобальної кризи й зміни картини світу. «Історія зміни поколінь має на увазі не благосну безтурботну картину спадкоємності, а боротьбу, конфлікт, протистояння, змагання, що особливо проявляється у перехідні історичні епохи. При цьому перше не суперечить другому, тобто конфлікт не протистоїть спадкоємності, навпаки, механізм спадкоємності передбачає протистояння й конфлікт» [204, с. 5].

Зазначимо, що розгляд історії літератури крізь призму творчих генерацій уже має позитивний досвід у вітчизняному літературознавстві, про що свідчить поява низки праць, присвячених творчості «шістдесятників», «семидесятників», а також формування дискурсу обговорення своєрідності цих культурних спільнот. Серед останніх вдалих спроб реалізації цього аспекту варто назвати монографію О. Рарицького «Партитури тексту й духу (художньо-документальна проза українських шістдесятників) (2016) [138]. Критерій висвітлювався у працях, присвячених «новій хвилі» і постмодернізму, але не був домінуючим, очевидним бралось до уваги лише те, що динаміку літературного процесу серед комплексу інших причин забезпечує і прихід молодого покоління, хоча не кожна може реалізуватися саме як повноцінне літературне покоління. Певні спроби робилися й на матеріалі драматургії. Так, зокрема, до проблеми специфіки покоління 1990-х звернулася Л. Залеська-Онишкевич [5], намагаючись виокремити у творах молодих митців нову ідентичність, принципово відмінну від колишньої радянської й продемонструвати вектор руху до постмодерного, проблем критеріїв виокремлення

культурного покоління (такими обрані наступні. Координати картини світу: розуміння своєрідності нації, інтерпретація історії, релігійні пріоритети, гендерні уявлення). Дослідниця сама поціновує свої висновки як попередні й визнає необхідність розширити коло досліджуваного матеріалу. Т. Вірченко, аналізуючи драми кінця XX – початку XXI століття, зосередилася на утвердженні в науковому дискурсі понять «дев'яностики» і «двотисячники» щодо позначення репрезентантів двох підперіодів 1990–1999 і 2000–2010 рр. Для теми нашого дослідження важливий сам факт увиразнення нової ідентичності, яка й формує метадискурс як ознаку радикальних змін у драматургії.

Увиразнює цей аспект і О. Бондарева, але як додатковий, лише задля кристалізації різних векторів пошуку «нової» і «новітньої» хвилі. За думкою дослідниці, «впродовж 80-х сформувалося ціле покоління митців, які радикально видозмінили українську драму та імпульсували формування її нових пріоритетів – В. Босович, Я. Стельмах, П. Висоцький, Я. Верещак, М. Віргінська, Л. Хоралець, А. Дяченко та ін., – можемо кваліфікувати це покоління як «нову хвилю» в нашій драматургії» [20, с. 7]. «Новітня» ж хвиля кристалізується в 1990-ті, її основу, на думку дослідниці, становлять молоді письменники-постмодерністи, багато з них працюють на ниві прози, драматургії і поезії. До її лав включені А. Дністровий, В. Діброва, Б. Жолдак, О. Ірванець та ін.

Теорія поколінь стала провідним аспектом у новаторських працях Н. Мірошніченко і висновки науковиці, прогнозуємо, будуть пробуджувати жорсткі дискусії. Дослідниця у своїй статті «Українська драматургія в контексті теорії поколінь» пояснює надзвичайну строкатість і мозаїчність картини сучасного драмопису саме тим, що на межі XX – XXI століть одночасно працюють принаймні чотири генерації письменників, причому кожна має свою специфічну картину світу й до того ж динамічно змінюється і не завжди налаштована на діалог із попередниками та «нащадками». У результаті поєднання цих різновекторних пошуків і несхожих картин світу утворюється «надструктура» сучасного драмопису, параметри якої й намагається виокремити науковиця.

Треба зазначити, що у праці Н. Мірошніченко розгляд драматургії крізь призму поколінь вдало поєднується з іншими підходами, зокрема синергетичним (при цьому, як і Н. Корнієнко, дослідниця розглядає драматургію і театр як «діагностичні моделі» соціуму і мистецтва у стані глобальних системних змін) та із уточненням параметрів перехідного художнього мислення. «Якщо мати на увазі під «сучасністю» пострадянський етап історії України, то розглядуваний період – це перехід від тоталітарного до посттоталітарного суспільства, тотальних зламів у свідомості, кризи переоцінювання цінностей, проблем національної самоідентифікації та реінтеграції у світовий простір через нові іпостасі. За цей час драматургія зазнала суттєвих трансформацій, які діагностують розвиток національної культури й українського соціуму загалом» [110, с. 58].

Наслідуючи класифікацію і означення американського психолога А. Міса, Н. Мірошніченко виокремлює наступні генерації: «покоління V, або «мовчазних» (1923 – 1942 роки народження), «покоління W» – «бумерів» (1943–1963 рр.), «покоління X» (1963–1982 рр.) і «покоління Y». Вони діагностуються й вирізняються за наступними параметрами: ставленням до влади, ідеологічними настановами, особливостями національної самоідентифікації, «професійною сферою» (тобто можливостями і намірами реалізації та діалогу, розумінням статусу й ролі драматурга), інтерпретацією родинних стосунків (зокрема, параметрів ідеалу жінки). Зауважимо, що система критеріїв набагато ширша, ніж у праці Л. Залеської-Онишкевич, хоч і лишається доволі строкатою і без урахування безпосередньо естетичних чинників. Але така ситуація може пояснюватися тим, що перед нами перша спроба подібного плану наскрізного аналізу.

До першого покоління (1923 – 1942 рр.) Н. Мірошніченко зараховує В. Нестайка, В. Шевчука, В. Фольварочного, В. Манівця, Я. Верещака. Дослідники зробили доволі дискусійний висновок про те, що ці прославлені у 70-80-ті роки письменники опинилися «на маргінесі» у наступні десятиліття, тобто своїми творчими долями відбили загальне перевертання ідеологічної та естетичної систем. Таку позицію, на наш погляд, руйнують хоча б новітні драми Я. Верещака «Стефко продався мормонам» і «Душа моя зі шрамом на коліні» та його роман «Вчасно



обійняти верблюда» (які будуть далі охарактеризовані в нашій роботі), вони якраз відбивають новаторські ідейні і формальні пошуки, моделюють саме картину сучасного «перевернутого» світу, віддзеркалюють авторефлексію письменника, створення метадискурсу. Також дискусійними вважаємо висновки щодо консерватизму творів В. Шевчука і В. Канівця. Їх звернення до традицій бароко й міфологічних підтекстів ми, на відміну від характеристики Н. Мірошніченко, вважаємо не тяжінням до канону, а відображенням перехідного мислення із притаманною йому міфологізацією й інверсією.

Наступне покоління «бумерів» (1943 – 1963 роки народження) представлено в драматургії іменами А. Дяченка, Я. Стельмаха, О. Ірванця, А. Крима, І. Коваль, Т. Іващенко, Н. Клименко, О. Гончарова, В. Сердюка, Б. Жолдака. Ця генерація теж характеризується Н. Мірошніченко досить парадоксально: з одного боку, підкреслюється активний психотип, орієнтація на успіх і «вічну молодість», а з іншого – недостатня реалізованість на теренах драматургії, що пов'язано із переживаннями соціальних потрясінь у 1990-ті, втратою драматургом високого статусу. У плані естетичному дослідниця виокремлює традиційні риси «нової хвилі», зазначені в інших роботах (О. Бондаревої, Л. Бондар, С. Гончарової-Грабовської, М. Липовецького та ін.). Це, з одного боку, зображення «дна» соціуму, життя маргіналів, трагізму соціальних перетворень, увиразнення ставлення до влади, а з іншого – змалювання потойбіччя, інших світів, постановка екзистенціальної проблематики, авторефлексія. Дискутуючи із доволі критичною оцінкою досягнень «покоління бумерів», зауважимо, що його місце в літературі вже забезпечили шедеври Я. Стельмаха і взагалі творчість митців цієї генерації багато в чому є поворотною точкою, відкриттям нових векторів осягнення надскладної реальності.

Безсумнівним досягненням Н. Мірошніченко в дослідженні здобутків покоління «бумерів» є виокремлення характерних рис авторських поетик. Наприклад, гостроту п'єс О. Ірванця і А. Крима забезпечує соціальна ангажованість, пошуки І. Коваль, Т. Іваненко, Н. Ковалик пов'язані із розкриттям драматичних стосунків між статями, своєрідність творів Б. Жолдака породжує використання

української міфології, а в драмах В. Сердюка спостерігається обігравання елементів драми абсурду. А от узагальнена характеристика, особливо тези про непринциповість національної самоідентифікації («вони тяжіють до універсалізації, маскування в іноземні маски, уникнення ідентичності» [110, с. 75]) та розрив спадкоємності, незацікавленість у послідовниках вважаємо дискусійними. Такі висновки мають ґрунтуватися на більш розлогіму матеріалі й послідовних зіставленнях ідеології п'єс.

«Покоління Х» – «індивідуалістів» (1963 – 1982 роки народження) представляють в українській драматургії митці С. Щученко, Н. Ворожбит, М. Курочкін, Неда Неждана, О. Вітер, О. Миколайчук-Низовець, О. Погребінська. Ця спільнота охарактеризована Н. Мірошніченко (Недою Нежданою) дуже прихильно, оскільки письменниця та літературознавець саме до неї належить, відчуваючи своєдиність і векторність пошуків драматургів дуже гостро. Тобто в даному випадку перед нами постає авторефлексія покоління, відображена в науковому дискурсі. За думкою Н. Мірошніченко, митців поєднує інтенція до зображення власного внутрішнього світу, моделювання «особливих новостворених світів, що існують за власними законами», підкреслення власної «інакшості», змалювання екзистенціального вибору, повернення до глобальної цінності – кохання, розрив із попереднім поколінням, загальна опозиційність, примат індивідуального над національною ідентичністю [110, с. 79–82]. У тих художніх світах, що створюють митці «покоління Х», за характеристикою Н. Мірошніченко, «вітається свобода вибору і засуджується нормативність, правильність, слідування закону. Потужною рушійною силою в цьому конфлікті стає почуття, а не раціональні аргументи. Поновлюється можливість порозуміння між статями в межах покоління, але не між поколіннями. Національна самоідентифікація здійснюється на рівні глибинної ідентичності, а не зовнішніх ознак. Поновлюються спроби встановлення нормального професійного статусу драматурга на новому рівні, але герметизм драматургії в театральній ситуації України ще не подоланий. Автори адаптуються до співіснування з інформаційним «бумом» і взаємопроникненням різних видів мистецтва» [110, с. 83].

Важливо те, що дослідниця, фактично, виокремлює не лише світоглядні особливості «Покоління Х», а й увиразнює деякі художні параметри, зокрема, зображення рефлектуючого героя, підкреслену авторефлексивність (що забезпечує метадискурс і провокує появу різних форм метадрами), домінування внутрішнього конфлікту, увиразнення конфлікту поколінь [140], зіткнення норми й внутрішньої свободи особистості, поновлення ціннісної шкали, що може зближувати сучасні п'єси із драмою ідей, зрештою налаштованість на експеримент. Фактично, у теоретичній моделі Н. Мірошніченко «Покоління Х» виступає як вершина позитивної динаміки драмопису і очевидний лідер у синхронному зрізі мистецтва для сцени.

Наступне покоління «Y» охарактеризовано побіжно із увиразненням кількох рис – «креатину», тяжіння до «розкручених брендів», інтенції «не до захисту індивідуальності», а до задоволення [110, с. 83]. При цьому не названі конкретні імена, які б могли репрезентувати генерацію, не проведений необхідний зіставний аналіз. Подібні характеристики, на наш погляд, поки що не дають підстав для виокремлення покоління як цілісної спільноти із власною ідеологією, картиною світу, художніми уподобаннями та пріоритетами.

Зауважимо, що створена Н. Мірошніченко картина співіснування поколінь у сучасній драматургії в повній мірі відповідає синергетичній моделі «точки біфуркації», яка характеризується полівекторністю пошуків, відсутністю детермінованості, відкриттям багатьох можливостей подальшого розвитку, з яких в подальшому лише одна стане домінантою й зумовить загальний напрямок динаміки.

Одночасно зауважимо, що точка біфуркації є етапом оновлення, яке, власне, ми й спостерігаємо в сучасній літературі, і драматургія знаходиться на вістрі цього процесу.

Із огляду на тему нашої дисертації, картина, змальована Н. Мірошніченко, представляє особливий інтерес, оскільки матеріалом дослідження в нашій роботі обрано творчість трьох репрезентативних поколінь, які покоління поєднує характерна для сучасної літератури підвищенна авторефлексія мистецтва слова,

формування метадискурсу, створення образу митця і міфу творчої особистості, пошук відповідних художніх форм.

### **Висновки до розділу 1**

1. У 1990–2000-і роки з'явилися перші праці узагальнюючого характеру, присвячені художній своєрідності драмопису межі ХХ – ХХІ ст. Вчені відзначають факт бурхливого розвитку драматургії, новаторський характер творів і одночасно «кризу інтерпретації», тобто незаслужену недослідженість цього масиву.

2. Важливою настановою вивчення драмопису 1990 – 2000-х стає його розгляд у контексті динаміки й своєрідності усієї літератури для сцени ХХ століття, на фоні розквіту мистецтва межі ХІХ – перших десятиліть ХХ століть, спаду 1940–1960-х, зміни художньої парадигми у 1970–1980-і роки. Демонструються типологічні збіги між творами двох рубежів ХХ століття й особливості наслідування й розвою штучно перерваної традиції модернізму.

3. Підґрунтям дослідження закономірності й послідовності динаміки драматургії стають теорії перехідного мислення і синергетики, що дозволяє описати своєрідність фаз руху та їх зміну як загальну закономірність функціонування складної самоузгодженої системи й увиразнити не ідеологічні, а естетичні й загальнокультурні критерії виокремлення й оцінки різних періодів.

4. Дослідники наголошують на необхідності пошуків нових методів і аспектів дослідження надскладного явища сучасного драмопису. Більшість узагальнюючих праць характеризується поєднанням низки ракурсів: стильового (характеристика української «версії» постмодернізму саме у драмі, вивчення актуалізації традицій бароко, настанов різних течій модернізму, авангарду, увиразнення помежового явища «нової хвилі», формування «метамодернізму»), жанрового (в аспекті жанротворення, синтезу, експериментів з формою, перевертання матриці драми в «антидрамі, виокремлення найбільш репрезентативних жанрів – модифікованої містерії, комедії, трагедії, трагікомічної драми – і розгляд крізь призму їх зміни та чергування динаміки фаз). Увиразнюється низка форм, в яких найбільш вільно

формується метадискурс – біографічна драма, «небіографічна» драма про митця, монодрама.

Дослідники доводять ефективність міфопоетичного аналізу, який дозволяє охарактеризувати особливості деконструкції старої картини світу й створення нової. Увиразнюється роль міфу в жанровому моделюванні, у цьому аспекті розкривається також своєрідність української літератури, яка використовує національний архетипний код, демонструється її підключення до загальносвітового культурного спадку. Виокремлюється яскравіше комплекс актуалізованих архетипів, розвиваються модифікації традиційних структур, описуються параметри й особливості сучасного міфотворення як реалізації перехідного художнього мислення й принципів модернізму та української «версії» постмодернізму.

Досліджується інтертекстуальність сучасних творів в аспектах культурних зв'язків, моделювання авторських міфів, посилення філософської, інтелектуальної ваги сучасної драми.

У науковій рецепції драмопис межі XX – XXI століть розглядається і крізь призму теорії поколінь, хоча й результати досліджень лишаються дискусійними. Такий підхід дозволяє структурувати масив сучасних текстів, співставити різні картини світу, увиразнити критерії виокремлення й характеристики літературних спільнот, продемонструвати логіку драматургічного процесу як співвідношення наслідування й заперечення, конфлікту поколінь, перевертання орієнтирів.

5. Підкреслюється зв'язок між національним самовизначенням й творчою авторефлексією. Стратегії, вектори, форми втілення метадискурсу не досліджені належним чином й мають стати предметом спеціального вивчення.

Основні ідеї розділу висвітлено в публікаціях Л. Сидоренко «Сучасна українська драма: авторефлексивність та авторефлексивність» [163] та «Авторефлексійність сучасного драмопису як теоретична проблема» [164].

## РОЗДІЛ 2. СВОЄРІДНІСТЬ АВТОРЕФЛЕКСІЇ У ДРАМАТУРГІЇ «НОВОЇ ХВИЛІ»: ХУДОЖНІ МОЖЛИВОСТІ ФОРМИ МОНОДРАМИ

### 2.1. Вектори формування метадискурсу у драматургії «нової хвилі»

«Нова хвиля» 1970 – 1980-х років й досі залишається недостатньо вивченим явищем через його складність, строкатість і швидкий розвиток, власне «стрибок» від однієї якості (протестної альтернативи офіційному мистецтву) до іншої – відкриття тих векторів художнього пошуку, що посприяли формуванню інноваційних 1990-2000-х.

Дискусійними є критерії залучення до лав «нової хвилі» певних драматургів, визначення параметрів феномену. Зрозумілим стає те, що таким критерієм не може бути літературна генерація, хоч інтенції альтернативної драматургії захопили передусім молодих (Я. Стельмаха, В. Бойка, М. Віргінську, Л. Хоролець, В. Кисельова, А. Крима, В. Босовича, П. Висоцького та ін.), але до новаторських експериментів долучилися й старші – В. Фольварочний, Я. Верещак. Скоріш за все, правильним критерієм може слугувати своєрідне кризове світовідчуття «новохвилівців», які рефлектували зміну картини світу й усвідомлювали необхідність пошуку адекватних форм і стратегій зображення соціальної й культурної дійсності, що стояли на межі глобальних змін.

Так, на відміну від інших письменників, «новохвилівці» у прозі й особливо драматургії, дійсно виступили як діагности і пророки майбутніх змін та готували літературу до масштабних естетичних перетворень.

Акцентуючи на цьому увагу, дослідники шукають найбільш усеохопний та ефективний ракурс розгляду явища. До них належить О. Бондарева, у монографії якої узагальнено особливості й вектори пошуку сучасної драматургії, висунуто критерій перехідності, особливості перехідного художнього мислення. На думку дослідниці, «нова хвиля» є складним помежовим, прикордонним явищем між «старим» художнім досвідом літератури для сцени і новітніми постмодерними експериментами.

Власне, такий погляд дозволяє здійснити періодизацію динаміки й самої «нової хвилі». «Усі трансформаційні процеси на теренах драматургічних жанрів визрівали всередині художньої системи, сформованої драматургами-«традиціоналістами», повнокровно відбилися у драматургії «нової хвилі», а «нова хвиля», яка викристалізувалась у 90-ті роки ХХ століття, стала дуже впевнено демонструвати постмодерністські принципи відтворення (у тому числі намагання створити літературу з літератури і навіть ширше – літературу із культури та квазікультурних феноменів» [20, с. 7].

Зауважимо, що остання теза – гра з художнім спадком, підвищена інтертекстуальність – є не тільки рисою постмодернізму, а й одним із проявів авторефлексії літератури, способом формування метадискурсу.

Перехідність явища підкреслюється ще й тим, що «нова хвиля» поновила зв'язки із досвідом модернізму, який вульгарно заперечувався офіційною соцреалістичною літературою. Зокрема, письменники актуалізували здобутки «нової драми», досвід А.Чехова, деякі стратегії зображення рефлектуючого героя. «<...> «Нова хвиля 80-х рр. ХХ століття тяжіє до <...> концептуальних стратегій модернізму, та й частина сучасних українських драматургів розпочинала свою творчість саме з виразно модерністських п'єс (наприклад, Б. Жолдак, Я. Верещак, Д. Кошеля, М. Віргінська та ін.», – зазначає О. Бондарева [21, с. 178].

Тобто, «новохвилівці» запропонували свій алгоритм повернення до продуктивного досвіду та його адаптації, що, зазначимо, в перспективі втілювалося у національну версію постмодернізму і у «метамодернізм» 2000-х. Твори «нової хвилі» стали «мостом» між плідною традицією та сучасністю.

Інший ракурс перехідності – це принципове відштовхування від соцреалістичного канону не тільки в плані ідей, а і в царині художніх пріоритетів, причому на всіх рівнях системи. «Структурні та змістовні компоненти п'єс «нової хвилі» відобразили поступове руйнування базових категорій соцреалістичної стилістики. Зміни відбулися: а) на рині жанрової дифузії текстів: ««Молоді автори» експериментували з жанровими заголовками до текстів, презентували новий стиль письма, часто спостерігалось залучення до драматургії понять і значень з інших

видів літератури, а подекуди навіть з інших галузей мистецтва, крім того, у деяких авторів спостерігається тенденція замість жанрового окреслення тексту подавати іншу назву п'єс»; б) на рівні архітекtonіки текстів: «новохвилівці руйнують логічну послідовність сюжетобудови, натомість пропонуючи дискретний текст, який komponується на основі фактомонтажу, фрагментарна структура драм пов'язана з посиленням психологічного компоненту, що реалізується у переплетенні зовнішнього подієвого ряду з внутрішньою рефлексією героїв – звідси тяжіння «нових п'єс» до епічного жанру; в) у варіюванні часопросторових вимірів у текстах на історичну тематику, чим створювався ефект віртуалізації зображених подій, правдивий натяк на які реалізувався у використанні документальних вкраплень, спостерігались тенденції і до ритуалізації минулого; г) у посиленні авторського компоненту структури тексту, завдяки введенню героя-оповідача, який відтворює художню реальність через власне світобачення, несучи подвійне навантаження він одночасно автор і герой своєї оповіді на рівні глобалізації в архітекtonіці драматургічних текстів моделі «театру в театрі» як намагання переграти патові ситуації у житті героїв, через прийом гри змінити розвиток подій» [17, с. 15-16].

Зауважимо, що останні дві позиції відбивають системотворчу рису «нової хвилі» – авторефлексію письменників. Вона стає логічним наслідком комплексу причин.

По-перше, відриву від нерелексивного характеру соцреалізму, коли автор втрачає «авторитетне авторське слово» (за визначенням М. Чудакової), ховається за персонажем, а герой часто «вибитий із своєї біографії, як шар із лузи» (за поетичним образом О. Мандельштама), традиційні ж форми авторефлексії – автобіографія, сповідь стають в умовах жорсткого тиску й контролю тоталітарної держави небезпечними для письменника.

По-друге, у «новій хвилі» поновлюється традиція авторефлексії героя «нової драми» межі ХІХ – ХХ століть, коли внутрішній конфлікт, протиріччя різних «Я» стають головною рушійною силою дії. Такий алгоритм оживлення традиції дослідники знаходять у творах 1970 – 1980-х років і у п'єсах «новохвилівців» пізніше, вже в 1990-ті – 2000-ні, тобто вектор руху й оформлення авторефлексії



пройшов випробування умовами альтернативного мистецтва й продовжився вже за часів постмодерністського експерименту. Так, О. Бондарева вбачає в драмі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» повернення саме до витоків модерністської драми межі століть: «<...> п'єса Я. Верещака вповні підпадає під параметри «нової драми» (модерної неміметичної структури [40]), визначені М. Вороним у статті «Драма живих символів» на матеріалі модерністських п'єс символістської стилістики: «Нова драма моделює боротьбу індивідуума з самим собою, се драма почувань, докорів, сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку й жаху, се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скупчується через психологічні концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригує, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план» [41, с. 165], [20, с. 286].

По-третє, переживання «новохвилівцями» ідеологічної й культурної кризи, безсумнівно актуалізувало питання про статус мистецтва, сутність, роль, місію Поета і підштовхнуло до відмови від пропонованих офіційною літературою моделей самоідентифікації – «інженера людських душ», «агітатора» тощо. Повернення драматургів до проблем творчості, визнання їх важливості можна розцінювати як, свого роду, протестне мислення й одночасно модерне вивищення статусу митця, а крім того, вже й постмодерне ігрове випробування багатьох позицій (символістського життєтворення, канону класики тощо). Саме цьому завданню слугував прийом «театру в театрі», зображення й розігрування етапів творчого процесу, авторіронія, моделювання доволі провокаційних масок Поета. Крім того, пародіюванню піддаються різні види текстів та образи їх творців, що теж стає стратегією авторефлексії літературою кризової межі й необхідності зміни ідеологічних та естетичних пріоритетів.

Дослідники звертають увагу на іронічний пафос «нової хвилі», саме на іронічну автоінтерпретацію й підкреслюють зв'язок цього явища із постмодернізмом, хоча воно має більш широку природу перехідного мислення. Так, М. Шаповал характеризує названі особливості саме на матеріалі «нової хвилі» і, зокрема, творчості В. Діброви. «Яскраві зразки пародійної драми можна зустріти у

творчості В. Діброви, представника покоління «андеграундної альтернативи», що, як зазначає М. Стріха, творило літературні тексти однаково неприйнятні і для панівного «соцреалізму» і для дисидентського «народництва», – тексти, які читалися, хіба що в колі друзів та однодумників, а самвидавом оприлюднювалися в межах малих соціальних груп (так званих «тусовок») [179, с. 4]. Найкращим чином презентують пародійне письмо В. Діброви дві фарсові п'єси, в яких здійснено дотепну реконструкцію тоталітарного міфу та застосовано пародійне зниження ідеологічно маркованих публіцистичних кліше, – «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» та «Короткий курс» [210, 172-173].

Безсумнівним доробком «нової хвилі» стає створення нової моделі образу митця, вона відбиває авторефлексію письменників із усіма притаманними саме «новохилівцям» модальностями й експериментами – ліризмом, автоіронією, автобіографізмом, автофікціональністю, дискусією з існуючими орієнтирами, переглядом класичних взірців. Зображується не абстрактний митець, а саме сучасник, драматург, занурений у творчі шукання. Прикладом можуть слугувати герої п'єс Я. Стельмаха «68» і «Синій автомобіль», В. Герасимчука «Цикута для Сократа», Я. Верещака «Стефко продався мормонам», «Душа моя зі шрамом на коліні» та ін. [156; 159; 161; 162; 165; 167]. В них зображено сам процес творчості, пошуки героєм-митцем адекватної художньої мови інтерпретації реальності. І це здійснюється паралельно із осмисленням власного мистецького обличчя, рефлексією глобальних культурних змін, що потягли за собою перевертання уявлень про статус літератури і митця, вплинули на долю письменника й поставили його перед доленосним вибором. Олена Бондарева, аналізуючи образ героя п'єси В. Герасимчука «Цикута для Сократа» – драматурга Віктора, який із сьогодення намагається розгледіти й увиразнити актуальність давнього трагічного сюжету (зауважимо, що звернення до «архаїчного» є типовою рисою перехідного мислення – інверсією), підкреслює, що вибір теми стає для героя і автора приводом для глибокої автоінтерпретації. «Орієнтуючись на Сократове життєве кредо, сам Віктор стає уособленням типової долі драматурга-«новохилівця» <...>, який відмовляється писати на замовлення автократичного режиму і обстоює власне право

на служіння некон'юнктурному мистецтву (трансформованій Сократовій «істині») [20, с. 234].

Отже, основою образу стає доволі типова саме для «новохвилівця» ситуація вибору й увиразнення власного обличчя, а творчі пошуки зумовлює конфлікт між тоталітарним ідеологічним тиском і свободою й самовизначенням. Те, що орієнтири самоідентифікації митця шукаються героєм не в сучасності, а в давніх шарах культури, висвітлює, на думку дослідників, ознаки культурної кризи, рефлексованої молодого покоління митців; в тому, що Віктор здійснює «духовне паломництво до життя-претекста» – «симптом кризи покоління». Результатом стає формування нових моделей – «письменника-дивака», «письменника-вигнанця» [20, с. 234, 236].

Погоджуючись із дослідницею, зауважимо, що коло нових чи переосмислених старих (саме так інтерпретуємо орієнтир «вигнанця», що знайшов своє втілення ще в образі Овідія) моделей самоідентифікації митця є ширшим, окреслення його меж лишається актуальною задачею.

Цікавим і показовим є те, що «новохвилівці» зробили спробу узагальнити уявлення про власну ідентичність і навіть міфологізувати фігури сучасників, які найяскравіше висвітлюють драматизм долі і творчих шукань покоління й літературної течії. Зокрема, такій міфологізації піддано фігуру Я. Стельмаха, принаймні саме риси характеру й ознаки долі цього митця дослідники вбачають в образі драматурга Віктора з п'єси В. Герасимчука «Цикута для Сократа» О. Бондарева, припускаючи можливість подібної інтерпретації образу, вказує на біографічні співпадіння, зокрема, на стоїчну боротьбу за свободу творчості, ранню смерть, сімейний конфлікт, самоту, приреченість на забуття. «У фрагментах про «авторські права» на посмертну спадщину драматурга вгадується доля драматургічних творів одного з очільників «нової хвилі» в українській драматургії 80-х років ХХ століття Я. Стельмаха, не опублікованих за його життя і «закритих» для сьогоденних досліджень» [20, с. 234]. Отже, розпочинається міфологізація митців «нової хвилі», що виводить авторефлексію літератури на новий рівень.

У цьому плані перспективним вважаємо розгляд особливостей творчого самовизначення, своєрідності метадискурсу «нової хвилі» крізь призму художніх пошуків найяскравішої її фігури Я. Стельмаха.

Науковці вважають Я. Стельмаха «драматургічним лідером» покоління «бумерів» (тобто молоді складової «нової хвилі»), так як і А. Дяченка, вивисуючи цих митців над загальним рівнем генерації. Спільною ознакою авторефлексії митців Н. Мірошніченко називає «гру з традицією, маскування під неї», що, зауважимо, притаманно й творам В. Герасимчука.

Об'єднальним фактором вважаємо також драму покоління, яке пройшло через низку потрясінь, що неодмінно зачіпали проблеми творчості та статус митця. «Нова хвиля», по-перше, відобразила і багато в чому ініціювала зміну художніх парадигм (відштовхувалося від соцреалізму, йшло до постмодернізму, шукаючи власні шляхи такого переходу, формувало нонконформістські орієнтири й викликало на себе вогонь критики, а частіше замовчування. У цій системі координат статус письменника суттєво вивисувався. А по-друге, «нова хвиля» мала пережити соціальні потрясіння й світоглядні злами, що призвели у 1990-х до падіння авторитету мистецтва й руйнацію літературоцентризму, комерціалізації культури у 1990-ті, а це суттєво знизило статус митця й відбилося на долі драматургів, оригінальні п'єси яких не цікавили театри. Така ситуація змушує змінювати вектор пошуку й орієнтири ідентичності. Н. Мірошніченко, розмірковуючи над долею «покоління бумерів» і хвилями популярності митців, ілюструє характеристику генерації творами Я. Стельмаха. Якщо у 1980-ті драматург пише оригінальні твори і «грає з традицією», то у 1990-х письменник «обирає іншу, фактично протилежну модель – використання класичних чи іноземних текстів, маніпулювання авторитетами. Якщо у 80-х роках драматург пише оригінальні твори, то успіх у театрах другої половини 90-х відбувається переважно за рахунок адаптації класики – «Крихітка Цахес», «Люсі Краун», «Емма», «Кохання в стилі бароко» та інші. Цей процес діагностує парадоксальну ситуацію в театрі: допіру для успіху автор мав винаходити «ноу-хау» і створювати опозицію, а вже за два-три роки – змушений маскуватися в шати минулого. Знаковою є чи не єдина оригінальна п'єса,

реалізована у цей період – «Синій автомобіль». Герой-письменник нагромаджує піраміду різних кліше сюжетів, героїв, тем, фальшивих і порожніх, але зрештою докопується до власного голеного нерва як наріжного каменя справжнього творення. П'єса мала виразно сповідальний характер і діагностувала ділему покоління: намагання винайти штучний рецепт успіху, за яким втрачалось справжнє єство особистості» [110, с. 72].

Показовим є той факт, що дослідниця увиразнює авторефлексію як домінуючу рису ідеостилу Я. Стельмаха і, фактично, окреслює параметри метадискурсу в творах письменника: інтерпретаційні тексти і метадрама із образом митця, який до того ж стає узагальненням покоління.

Цю ж особливість метадискурсу характеризує і М. Шаповал, звертаючи увагу на інтертекстуальну основу драми «68» (1984), прийом автокоментування, моделювання діалогу з читачем. «<...> автор-персонаж набуває рис експліцитного оповідача (наратора) (термін В. Шміда), котрий розгорнуто репрезентує себе, викладає свої роздуми, погляди, відчуття, міркування, що у контексті театрального дійства стає безпосереднім діалогом з глядацькою залю» [210, с. 271].

Надзвичайно цікавим стає й розгляд дослідниками питання про вибір форми авторефлексії в не інтерпретаційних творах Я. Стельмаха, в яких центральною фігурою стає митець, де сучасник із рисами автобіографізму і автофікціональності одночасно, такий, що узагальнює долю покоління й презентує авторську модель письменника кризового часу.

М. Шаповал підкреслює не випадковість вибору форми монодрами із її особливим впливом на глядача й відкритими можливостями авторефлексії героя. «Практика показує, що монодрама є цікавим і продуктивним жанром, який самочинно розвивається, насамперед тому, що дає змогу якнайширше виявитися авторській концепції у формах як персонажних, так і посередницьких (оповідач, ліричний суб'єкт), враховує читацьку реакцію і є гнучким матеріалом, придатним для режисерських модифікацій» [210, с. 289].

Л. Бондар (автор поки що єдиної дисертації, присвяченої повністю творчості Ярослава Стельмаха) моделює іншу систему координат для визначення жанру

центрального твору Я. Стельмаха «Синій автомобіль». Дослідниця, наслідуючи О. Бондареву, розглядає твори письменника саме як перехідні художні явища. Справедливо вважаючи, що перехідне мислення породжує експерименти, дослідниця саме у такому ключі – естетичного виклику, перевертання канонів – характеризує «Синій автомобіль» не як монодраму чи метадраму, а як «антидраму», що поєднує риси «нової хвилі», модернізму і постмодернізму й одночасно піддає сумніву усі теоретично обґрунтовані жанрові й стильові особливості. Тобто, центральною стратегією вважається перевертання «канону», жанрових матриць.

Драму «Синій автомобіль» можна назвати антидрамою, оскільки в ній руйнуються класичні канони драматичного жанру, а саме: нівелюється сюжетна логічність, домінантним стає сам текст, тобто на перший план виходить не зміст, а форма, і, відповідно, змінюється характер конфлікту, який полягає тепер у протистоянні текстових структур, а не героїв і обставин. Майже зникає інтрига. Замість притаманного сценічному жанру динамізму переважає тяглість, яка мотивована рефлексійністю сюжету» [17, с. 10].

Із низкою характеристик п'єси ми будемо дискутувати в нашій роботі. Але зазначимо, що деякі спостереження щодо постмодерних особливостей «Синього автомобіля» стосуються й метадискурсу, який послідовно формується в творі. Серед них: «сприйняття світу через текст, а тексту як світу», «перехід від творчості до рефлексій з приводу цієї творчості», «наявність ремінісценцій і уламкових де персоніфікованих культурних цитат», «відмова від пошуку кордонів між дійсністю і текстом, оскільки існує тільки текст», «зрівняння у правах деміурга і його творіння» [17, с. 11].

Зауважимо, що всі особливості, притаманні постмодерному мисленню, набувають в творі специфічних інтерпретацій. Наприклад, іронія поєднуються із ліризмом і сентиментальною нотою, що є природним для «східнослов'янської версії» постмодернізму [108, 210]. Крім того, постмодерні риси цілком органічно синтезуються із реалістичними настановами. Створюючи такий синтез, Я. Стельмах майже на десятиліття випереджає той «стильовий консенсус», який, на думку критики, притаманний літературі 2000-х.

П'єса «Синій автомобіль» була створена на межі 1980-1990-х років. Широке обговорення твору почалося після публікації в журналі «Современная драматургия» у 1991 році. Твір суттєво вплинув на формування монодрами й особливості метадрами в російській та українській літературі. Зокрема, особливого дослідження заслуговує наслідування низки відкриттів Я. Стельмаха Є. Гришковцем вже у 2000-ні. Новаторська п'єса фактично відкрила вектори авторефлексії літератури не тільки для «нової хвилі», а й наступного творчого покоління. «Синій автомобіль із успіхом іде на сценах театрів України, зокрема в Києві в мистецьких сезонах 2014-2015 років в «Молодіжному театрі» на вул. Прорізній 12 (у головній ролі письменника видатний український актор Олексій Вертинський), і збирає схвальні кричні відгуки в широкій пресі, сприймається як надзвичайно актуальний твір у нову культурну епоху.

## **2.2. Монодрама Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль»: герой, конфлікт, стратегії формування метадискурсу. Моделі митця і орієнтири творчої самоідентифікації**

Центральним героєм (а в цьому випадку і єдиним) «Синього автомобілю» є письменник, а темою – зображення творчого процесу. Ця системоутворююча риса набуває в п'єсі своєрідності: митець характеризується в широкому спектрі модальностей: від комедійно-іронічної до ліричної (що пробуджує співчуття глядача) і навіть трагічної, а це моделює ефект катарсису й заглиблює глядача у філософську проблематику загальнолюдського трагізму буття, складності вибору, пошуків себе, переживання вразливості та кінечності існування.

Така модальна полівекторність є, безсумнівно, новаторською рисою, що розвиває досвід вітчизняного драматургічного модернізму, зокрема, п'єс Миколи Куліша і входить в дискусію із досвідом символізму та пост символістських течій, які тяжіють до утвердження певної моделі, її маніфестації.

Іронічний модус проявляється вже в першій ремарці, що вводить у дію. Письменник «А.» переживає муки творчості в показовому інтер'єрі: під власним

великим портретом, виконаним маслом, який вивищується над маленьким бюстиком Л. Толстого. Величезний письмовий стіл теж має в повній мірі позиціонувати хазяїна як такого, що намагається грати роль класика. Подальше зображення процесу «синтезу думки», що відбувається на очах у глядача, слугує комічним контрастом величі оточення: письменник в перших же сценах метушливо шукає тему для твору. Традиційний сакральний пафос цього процесу повністю знімається метою заробити гроші і результатом старань – масовим продуктом у багатьох варіантах. Ці «твори» критично сприймаються і самим «А.», який у своєму заробітчанстві і поверховому самоутвердженні не втратив художнього смаку й культури.

В авторефлексії «А.» цей конфлікт високого та масового мистецтва і, відповідно, моделей самоідентифікації митця й читача (або споживача) максимально загострюється на переходах від моделювання формульного тексту до спогадів про справжнє, пережите, а також в намаганнях підживити недолугий, змонтований сюжет (про шекспірівські пристрасті любові іноземця і пострадянської жінки) реальним досвідом своїх страждань. «Так що ж – усе на продаж? Інтимні речі... Нащо? А якщо й тут нічого не вийде? Тоді пиши про канадця, мансарду, красуню тощо. Кожному читачеві – по письменнику. Ні, досить чужих слів, чужих думок, повинно бути у мене щось своє!» [178, с. 71]. Підкреслимо той факт, що Я. Стельмах вводить у мистецтво слова новий аспект теми творчості – комерціалізацію літератури, засилля масового продукту, появу нового типу письменника-заробітчанина. А в підтексті реалізується осмислення викликів часу культурної кризи. Пізніше, наприкінці 1990-х – у 2000-ні, цей аспект увиразнився у знакових постмодерних творах В. Пелевіна «Generation «П» і «Т».

Із іронічною стихією п'єси контрастують ліричний і трагічний модули інтерпретації творчого світобачення й долі митця. Вони реалізовані в тих частинах п'єси, де герой, відволікаючись від псевдохудожніх фантазій і моделювання текстів за формулами масового продукту, поринає у спогади дитинства і юності, знов переживає драматичні колізії життя родини, свого Дому, замислюється над справжніми, а не вигаданими трагедіями смерті (батька, матері), тонкощами



людських взаємин, можливостями порозуміння й розривом комунікації між рідними людьми. У фіналі яскраво проявляє себе навіть ідилічний модус, серйозні (не іронічні) міркування про щастя приводять знову до згадки про рай дитинства й моделюють міфологічний вічний час і простір, в якому всі живі, щасливі, молоді і ніколи не покинуть одне одного й цей світ. Перевізником в цей міфологічний світ і стає іграшковий синій автомобіль, колись подарований хлопчику.

Окреслені модальності інтерпретації образу центрального героя висвітлюють наявність в п'єсі суттєвих протиріч, зіткнення яких, власне, й рухає дію. У цьому плані дискутуємо з Л. Бондар, яка вважає, що у творі майже зникає інтрига й нівелюється сюжет. На наш погляд, інтрига переноситься у внутрішній світ героя і у підтекст. Вона пов'язана із конфліктом пошуків себе, інтерпретації творчості і дійсності в цілому. Зосереджений на заробітчанстві письменник не бачить достойної теми, комплексує і не помічає, що насправді володіє скарбом вражень і переживань, осмислення яких на очах у глядача й перетворюється на справжній високохудожній твір. Але письменник цього не помічає, що загострює фінал п'єси: після яскравої картини вічної ідилії Дому, раю дитинства, втілення уяви про щастя, «А.» знову закликає себе повернутися до «роботи», тобто до моделювання своїх чергових маскультних сюжетів. Життя і література, спогади й моделювання сюжетів розводяться на різні полюси картини світу. На цих полюсах акцентуються контрастні концепти. З одного боку, справжнє, відверте, глибоке, трагічне, доленосне. А з іншого – вигадане, штучне, фальшиве, ігрове. Мовою «А.», ці опозиції означаються як «вартісне» і «фігня».

Прикладом такого зіткнення протиріч може слугувати реакція героя на вигаданий ним формульний любовний сюжет, що межує із справжнім кітчем: герої, закохані як пара голубів, годують з рук голубів зернятками у світлі сонячного променя. Жінка жертвує собою і одночасно перевиховує партнера (художника, тобто вибір персонажа теж підсилює метадискурс), який до того в творчій депресії цих голубів стріляв і труїв. «А.» інтерпретує цю вигадку різко контрастно, що й видає внутрішній конфлікт в душі героя, спровокований зіткненням різних уявлень про літературу, про себе як митця, відношеннями життя і мистецтва. «Це життя,

життя, й жодного сюсюкання, ніякого псевдоромантичного лементу. І все зрозуміло без зайвих слів. Геніально! *(Пауза)* Та не більше. *(Пауза)*. А якщо чесно, покладаючи руку на серце... то маячня собача. Абзац! Приїзд! Фігня повна, щоб не сказати більше. Та що це зі мною в решті решт? Куди я скочуюся? Чи вже скотився, далі нема куди? Що це я, вже нічого не можу вигадати? Нічого вартісного? Але ж цього не може бути! <...> А якщо це вже все? Ані рядка, ані думки? Це що – кінець чи криза?» [178, с. 71]. Метадискурс в цій авторефлексії посилює алюзія на назву останньої книжки Ю. Олеші «Ні дня без рядка» та ігрові асоціації з цим митцем, який на довгі роки перестав друкуватися, переживаючи ідеологічний і естетичний конфлікт із тоталітарною системою.

При цьому «А.» в своїх роздумах постійно помиляється. Йому здається, що саме вигадані низькопробні любовні чи авантюрні пригоди його персонажів цікаві читачеві, а не роздуми про справжню долю родини, появу й зникнення любові, розуміння й боротьбу сильних натур. А насправді все виходить навпаки. За авторським задумом глядач (або читач) моделюється як більш прозорливий, такий, що глибше, ніж «А.» розуміє його проблеми і спостерігає за сумнівами героя із співчуттям, оскільки роздуми зачіпають загальнолюдські питання, переживання є справжніми, а не награними, як у сюжетах.

Саме таке співвідношення позицій героя і глядача відбиває, зокрема, мотив інфантильності «А.». Він звучить у спогадах про дитинство, Дім і концентрується в символі синього автомобіля, який відкриває і закриває п'єсу, створює рамку монодрами, реалізується в назві твору, тобто знаходиться в сильних композиційних позиціях. Одне з його очевидних значень – це набоківський рай дитинства. Саме своєму дитячому, захищеному любов'ю дорослих існуванню заздрить «А.», різко відчуваючи важкість дорослого життя й екзистенціальну негарантованість людського існування в цілому.

Отже, дія рухається завдяки внутрішнім противагам, боротьбі багатьох чинників, зокрема протистоянню між тайнами творчого процесу і заробітчанством, художнім смаком «А.» і примітивністю масового продукту, між різними

інтерпретаціями мистецтва і життя, зрештою, між контрастними уявленнями героя про себе як особистість і митця.

Ця внутрішня інтрига то виходить на перший план, то ховається у підтекст, передаючи ініціативу інтризі «зовнішній». У реалістичному плані твору, що відображає роздуми про реально пережите, це зіткнення сильних і слабких особистостей на фоні створення і руйнації Дому. У постмодерному плані породжених письменником текстів – вигадані пригоди героїв, динамічні сценарії любові і навіть загибелі персонажів (особливо тих, що набридли авторові і заважають, втім він легко їх воскрешає). У внутрішньому плані панує модерна авторефлексія. У зовнішньому змодельованому – постмодерна гра, іронія, пародія. А у розповіді, виконаній в реалістичному ключі, дію рухає традиційний конфлікт сильних характерів і конфлікт між особистістю і непоборною силою долі, а в душі героя – між любов'ю до матері і самоутвердженням особистості (підкреслимо, що мотив інфантильності звучить і тут у сприйнятті вольовою матір'ю своїх дітей, у хитрощах слабких і залежних від неї молодших брата і сестри «А.»).

Тобто інтрига п'єси вміщує декілька шарів, переходить із внутрішнього у зовнішній план і підтекст. Використовуються у взаємодії різні типи конфлікту. А це суттєво збагачує твір.

Іншим чинником моделювання метадискурсу стає використання традиційного принципу «тексту в тексті». За думкою Ю. Лотмана, ця конструкція дозволяє суттєво розширити семантику твору і можливості різних його інтерпретацій.

У «Синьому автомобілі» герой-письменник постійно продукує різні тексти, які до того ж входять у стосунки між собою і текстом спогадів і сповіді. В п'єсі спостерігається чітка закономірність щодо використання цього принципу. Всі вигадані твори є пародіями або на формульну літературу, або ж на застарілі, рутинізовані зразки (наприклад, соцреалістичного роману про виробництво). Цікаво відстежити, що саме висміює Я. Стельмах, демонструючи яскраву авторефлексію літератури, яка бажає оновитися й відкинути непотрібне, шкідливе, наносне.

Найчастіше висміюються штампи «мильної опери», надзвичайно популярної саме в роки створення «Синього автомобіля». Зокрема, знаходимо алюзії на відомий

фільм «Багаті теж плачуть» в другому сюжеті драматичних любовних пригод іноземця в пострадянській країні. До формул «мильної опери» «А.» постійно повертається, про щоб він не намагався написати, мабуть тому, що відчуває «соціальне замовлення» на такі тексти.

Яскравою є пародія на розповсюджені в радянські часи твори «виробничої» тематики. Ці пафосні зразки травестійно синтезовані із популярною у 1990-ті роки «чорнухою», в даному випадку із творами про повій, зокрема, виникають асоціації зі скандальним фільмом «Інтердівчинка». Комічний ефект викликає невідповідність теми, пафосу і героя, використання традиційних формул «улюблена професія», «робочий куточок», «працювати з душею», «робоча зміна», «прикипіти до роботи» тощо щодо праці повії. Так само комічно виглядає традиційний конфлікт між роботою і любов'ю, особистим життям.

У «Синьому автомобілі» зустрічаємо пародію на масовий варіант фантастики. У тексті «А.» фантастичний сюжет комічно поєднується із виробничою колізією (отриманий від опромінення тарілкою високий врожай нема куди дівати, що й викликає конфлікт між «новатором» і «традиціоналістом») та знов таки з любовними сюжетами «мильної опери».

В інших сюжетах реалізується пародія на формульні твори про війну і на модну містику.

Контрастом до пародій слугують серйозні літературні орієнтири, до яких мимоволі звертається «А.» як людина освічена та зі смаком, і тим самим він ніби роздвоюється. Поле цих інтертекстуальних орієнтирів формує класика, і саме на такі зразки орієнтується герой, коли згадує найдорожче і справжнє – сім'ю, Дім. Ці орієнтири – Діккенс і Толстой. Підкреслимо, що висвітлення цієї теми повністю позбавлене іронії, воно набуває сентиментальних нот.

Важливим прийомом формування метадискурсу стає посилення театральності, літературності твору. В п'єсі головний герой не тільки є письменником, а й постійно розігрує роль митця. Зокрема, приймає позу високоморального наставника, покликаного виховувати читача, вести його у правильному напрямку. Комізм цієї ролі моделює невідповідна ситуація: «А.» не знайшов матеріалів для написання

еротичної сцени в своїй черговій «мильній опері» («Кама-Сутру» вкрав приятель), і тепер вимушена відмова від плану інтерпретується як новаторський прорив до моралі. «Сцена в ліжку. Та від них вже верне. Всюди. Де треба і не треба. Це не нове. Не оригінально. Паскудство <...> Де моральні принципи, цнотливість, потаємні зітхання, страх освідчитися <...> Де «Гранатовий браслет»?» [178, с. 62].

Письменник «А.», як зазначено в ремарках, доволі часто «стає в позу». Ці пози завжди комічні, оскільки високі сентенції, обрана для себе роль, класичний інтертекст не відповідають реальній меті (заробити) і якості масового продукту. Звернімо увагу на цікавий рух авторефлексії героя і поглиблення дискурсу театральності в наступному епізоді. Спочатку письменник лише підшукує якийсь крилатий вираз, щоб ефектно використати у фіналі «твору». Відоме «Карфаген має бути зруйнований» змінюється введенням займенника «я», що відбиває жагу самоствердження. «Проте, я вважаю, Карфаген має бути зруйнований». Теж непогано. М-м. *(Стає в позу)*. «Проте я вважаю...» Дідько, якого актора втратила в мені... Теж було. Наполеон, чи хто? Все було. Все крилате вже злетіло» [178, с. 69-70]. Ця гірка думка розвивається, висвітлюючи комплекс меншовартості, заздрості до великих, породжує алузії на «Моцарта і Сальєрі», викриває графоманські та навіть плагіаторські інтенції «А.», які комічно контрастують із попередньо розіграними ролями Нерона і Наполеона. «А якщо перефразувати? Так, щоб ніхто не здогадався. Будеш знати тільки ти і більш ніхто. «Проте, я вважаю, Бердичів має бути зруйнований!» Ахінея якась. При чому тут Бердичів!» [178, с. 70].

Я. Стельмах послідовно використовує низку прийомів, які супроводжують перегляд культурного досвіду. Серед них домінують, по-перше, ті, що моделюють авторефлексію, по-друге, принципи створення комічного ефекту. Останні дозволяють повністю дискредитувати ті літературні форми, які автор вважає неприйнятними.

Домінує прийом доведення до абсурду певного штампу формульної літератури або ж риси характеру, сюжетної лінії, що вигадується на очах у глядача. Наприклад, в першому варіанті любовного роману закохана дістається до обранця-відлюдника тільки по трубі водостоку, а в другому варіанті бідна жінка ледь

наважується піти в ресторан, тому що колись оглухла від оркестру, отримала нервовий тік. Ковирзаючись в тарілці з ікрою, вона розкриває коханому глибоку, стражденну і загадкову слов'янську душу. У цьому ж сюжеті кохання іноземця і пострадянської жінки герої змагаються у благородстві та відмовляються один від одного так виразно, що це викликає повне співчуття «глядачів» «мильної опери» – робітників КДБ: покоївки, коридорної, швейцара. Вони за помірковану плату засипають постіль пелюстками троянд, а потім зі сльозами замилювання проводжають жінку, яка спішить на роботу й до сім'ї.

Прийомом формування комічного ефекту і засобом дискредитації масового продукту та моделі письменника «заробітчанина» стає зіткнення примітивних вигаданих творів із високим інтертекстом, класичними зразками. Наприклад, поведінку примітивного героя своєї «мильної опери» письменник «А.» порівнює із переживаннями отця Сергія у Л. Толстого, любовні пригоди – із закоханими М. Шагала, що летять у небі. Літератор вдається і до травестії, наприклад, героїню чергового сюжету називає «генієм чистої краси» й намагається зліпити образ саме з цього зразка. Монтуючи відкритий фінал іншого любовного сюжету, зокрема, сцену розлуки, письменник «А.» пригадує класичний фільм «Ночі Кабірії», при цьому вважає, що написав навіть більш вдало, витончено й проблемно. Невідповідність такої оцінки матеріалу «твору» та високому інтертексту формує комічний ефект. Так само і в демагогії «А.», яка має виправдати його літературні вправи, з'являються класичні інтертексти. «Саме в наш час загального падіння моралі <...> Трохи сентиментально – хіба це біда? Хіба сльози не очищують? Одна єдина сльозинка немовляти не очищує? Отут непогано було б ввернути що-небудь крилате. На кшталт: «До яких пір, Катиліно?...» або «Париж вартує меси» <...>» [178, с. 70].

Прийомом створення комічного ефекту стає і нанизування штампів, яке максимально дискредитує саму формульну літературу і процес моделювання подібних текстів. Наприклад, в другому сюжеті це ліжко посипане пелюстками троянд, шампанське, що скипає бульбашками в бокалах у романтичному світлі нічної лампи.

Усі авторські знування над масовим продуктом і застарілими зразками є результатом авторефлексії літератури, її очищення й оновлення, тобто тих процесів, які були ініційовані «ноюю хвилею».

Герой активно шукає моделі творчої самоідентифікації, що, зокрема, відбилося в тому, що декілька персонажів його тестів є митцями, а широкий план інтертексту пов'язаний саме із особливостями художнього мислення і моделями художників. Я. Стельмах випробовує в п'єсі декілька взірців творчого самовизначення, що також сприяє формуванню метадискурсу. Автор відмовляється від притаманної романтизму і модернізму високої моделі художника-деміурга або ж демонічної особистості, ці взірці очуднюються. Драматург також уникає однозначності, в чому вбачається принципова новизна твору і одночасно відображення перехідного художнього мислення.

Зробимо спробу виокремити домінантні моделі творчого самовизначення героя і увиразнити авторське ставлення до них.

Однією з домінант стає модель, яку ми умовно означимо як «естет», підкреслюючи її зв'язок із переосмисленими у п'єсі традиційними для романтизму і модернізму уявленнями про поета. Естетом «А.» називає і себе, і героя одного з вигаданих сюжетів – художника, крім того, періодично звертаючись до створення образів творчих особистостей, письменник використовує цей взірець. Модель обіграється шляхом доведення до абсурду стереотипних уявлень про такий орієнтир. Серед них любов до витонченого й неосяжного іншими. Наприклад, знаками коду, що дозволяє двом героям розпізнати споріднену душу, стають імена митців, які «А.» довго підбирає за принципом винятковості, віддаленості від загальних уподобань, так, щоб читач цієї «мильної опери» відразу зрозумів, що перед ним образи винятково витончених і романтично налаштованих людей. Знаками коду стають Дебюссі, Шнітке, Гофман. Промовляючи ці імена, герої вирізняють один одного із «натовпу». Обіграються і такі кліше, як життя художника саме в мансарді. Поетичне горище гротескно перетворюється на «башту із слонової кістки», підкреслюється повна відлюдність і розрив зв'язків зі світом, фактично митець барикадується, зачинається від усього зовнішнього, відключає телефон, тобто зникає заради

творчості. Остання позиція іронічно нівелюється автором: закохана жінка, щоб зустрітися із художником і донести йому важливу звістку, приречена лізти нагору по трубі водостоку під принизливі крики перехожих. Позначимо тут повне розходження позицій автора і творця сюжету письменника «А.». Те, що здається авторові смішним і безглуздим, дуже подобається на якомусь етапі вигаднику, поки не настає момент критичного прозріння.

Штампом є і наявність фатальної ознаки митця вищими силами, увиразнення якогось недоліку, хвороби, екстравагантності, драматичного сюжету долі, які дозволяють йому та іншим зрозуміти обраність й особливе призначення саме цієї людини. Як підкреслюють дослідники перехідного мислення (А. Тойнбі, М. Хренов, С. Московічі), увага до таких знаків особливо характерна в часи змін, як і вихід митця з периферії в центр концептосфери культури. Часто «у світ культури великі художники входять з аурую єретика. Однак із часом образ єретика здатен трансформуватися в образ харизматичного лідера, який опиняється в центрі уваги. <...> він ближче до утопії, ніж до ідеології. Ця обставина ставить художника в особливу ситуацію по відношенню до влади, з однієї сторони, і до суспільства, з іншої. Ясно, що на першому етапі своєї діяльності художник самотній і перебуває в ізоляції. Але ця його самотність стає особливою умовою його трансформації у харизматичного лідера. Ставлячи себе в опозицію по відношенню до влади, художник-маргінал провокує у свідомості суспільства активізацію колективного несвідомого.

Коментуючи теорію харизми М. Вебера, С. Московічі стверджує, що майбутні харизматичні лідери повинні мати якийсь фізичний недолік, психічну ваду» [204, с. 60].

Письменник «А.» обирає доволі сумнівну ваду – геніальний художник хворіє на СНІД, що має розбурхати читача, його страхи і зробити твір актуальним. Про те, що наявність таких «знаків» вибраності має для «А.» принциповий характер, свідчить кропіткий підбір подібних ознак і для героїні. Вона ідеалізована і не повинна мати фізичних або психічних вад, але її оточення створює відповідну проекцію. Нагнітання й гіперболізація вад, «знаків» обраності створює комічний



ефект і ставить у підтексті питання про сутність і переосмислення самих уявлень про маргінальність у перехідні часи. «А у неї батько інвалід, мати у психушці, брат алкоголік... ні, банально. Наркоман! Теж уже... Токсикоман, чи що? Гомік? Дідько, хто ж у неї брат? Придумаю потім. Дисид? Ні, це зараз вітається. А, от – секретар райкому. Ні, обкому. Перший» [178, с. 60].

Той факт, що Я. Стельмах увиразнює саме цю особливість в моделі художника-естета, свідчить, на наш погляд, про зосередженість не тільки на художній, а й на соціальній складовій образу митця, на опозиції «маргінал» / «лідер» стосовно творчої особистості. Драматург не лише переосмислює вже усталені зразки ідентифікації, а й утверджує (через гру й заперечення) особливу роль літератури й митця в кризові часи, відбиває особливості перехідного мислення. Все це пояснює вибір теми і жанрової форми метадрами як надзвичайно актуальних.

Підкреслимо й апофатичний (від протилежного) спосіб донесення думки, що дозволяє уникнути пафосу й дидактичності. Тут Я. Стельмах часто застосовує абсурдизацію. Так, традиційний романтичний і модерністський конфлікт художника зі світом травестується до боротьби героя із голубами, що заважають йому працювати в «башті зі слонової кістки» й втілюють грубість зовнішньої реальності. Звернімо увагу на те, як у фантазіях «А.» романтичні мотиви непомітно переростають у доволі приземлені й натуралістичні, що повністю дискредитує естетський дискурс. «Мансарда! <...> голуби ... Голубів він давно вже потруїв: дурне гулькотіння, духовна пустота, примітивізм мислення, живуть на одних інстинктах, нема польоту, я кажу про творчий, щось там разносять, якусь заразу. І гадять. На карнизи. Дивитися гидко. Ще й очі витріщають один на одного. Давно не бачилися! Ну їх до дідька! Вони травмують душу естета» [178, с. 60].

Модель естета використовується декілька разів із нарощуванням і варіацією семантики. Наприклад, у третьому сюжеті романтичний і модерністський зразок доводиться до крайнощів і одночасно комбінується із національними уявленнями про жертовність творчості і символістським демонізмом. Герой худий, неголений, в його очах горить страшний вогонь, який, з одного боку, може спелелити людство, а з іншого видає фанатичну спрямованість на служіння цьому ж людству.

Поза штампами і гротескними перебільшеннями, на вищому щаблі мистецьких асоціацій зразком втілення такої моделі стає Пруст. Підкреслюється відлюдництво знакової фігури і вигаданих «А.» героїв («Вікна зачинені наглухо, як у Пруста» [178, с. 60]). Крім того, в п'єсі присутній сюжет спогадів, реалізований у прустівській манері повернення «втраченого часу». Отже, модель естета випробовується на двох рівнях: ігровому, іронічному й серйозному, ліричному, сповідальному.

Контрастом орієнтиру «естет» стає пародійна модель «письменник-заробітчанин». Такий митець точно знає, що саме очікує читач від «літератури», масовий читач (любовних сцен, пригод, розваг, епатажу тощо), і намагається реалізувати свої комерційні проекти. Ця модель повністю дискредитується у монологах, що коментують процес моделювання тексту. Наприклад: «Ну а зараз найцікавіше: любовну сцену хвилин на сорок <...> Тут десь у мене була «Кама-Сутра» (*Підходить до стелажів, шукає*). Зараз ми їх епатнемо <...>» [178, с. 63].

Акцент зроблено на штучності, скомбінованості псевдолітературного тексту. Наприклад, штампи нанизуються на ланцюжок любовної інтриги. Інколи, відчуючи, що з цим передав куті меду, письменник «А.» звертається до контрастів, до чогось такого, що, нібито, не співпадає із формулами масової літератури, але знов збивається на банальність. Ці контрасти лише очуднюють ситуацію і висвітлюють далеку від високої творчості мету. Прикладом може слугувати сцена відмови героя-спокусника від зваблення та логіка нового-старого повороту «жертвовної» любовної інтриги з перевихованням негідника і збереженням жіночої цноти. « <...> в душі цього негідника щось виникає <...> А власне – чому негідника? А тому, що більш дієво. Що з того: зустрілися хороші порядні люди – і що? А ти побудь негідником і тоді спробуй, щоб в тобі прокинулося щось чисте, людське!» [178, с. 63].

Письменник такого типу легко змінює сюжети, характери, перетворюючи літературу на пластичний матеріал. Він може умовити себе на все і все виправдати. Така модель є найнижчою точкою в спектрі зразків самоідентифікації митця. Сам же

герой як людина і письменник є складнішим за схему і знаходиться у внутрішньому конфлікті із цією моделлю.

Зауважимо, дзеркальною парою до такого письменника стає образ відповідного читача. Це «зовсім недосвідчений ловець читива, жалюгідний пігмей інтриги і фабули» [178, с. 69]. Такого із задоволенням дурить письменник, відчуючи свою удавану комічну вищість. «А.» доволі цинічно окреслює горизонт очікування такого читача й, відповідно, свої цілі. «Ху-ух. Здається вийшло. <...> Розширимо, зважимо. На сльозі, на сльозі, безумовно, але другим, третім планом. Так, щоб жінки не заливали сльозами сторінки, а бібліотекарі не відмовлялися приймати книжку. Просто, щоб довго і сумно зітхали, а чоловіки замислювалися над тим, чим не вміють дорожити» [178, с. 69]. В цьому монолозі модель «заробітчанина» починає переростати в пародію на модель «письменника – морального авторитета», а масовий продукт претендує на невідповідну роль високої літератури.

Близькою до «заробітчанина» є модель, яку ми умовно назвали «Хлестаков». Поведінка «А.» та його манера вигадувати й «заговорюватися», забріхуватися у власних фантазіях народжують асоціації із класичним образом з «Ревізора» Миколи Гоголя.

Виокремлюються наступні точки перетину. Обидва герої позиціонують себе як письменники: Хлестаков вигадує дружбу з Пушкіним, «А.» вішає свій портрет над бюстом Толстого й приймає відповідні пози морального авторитета. Хлестаков поєднує у своїх фантазіях державну кар'єру із мистецькою і приписує собі авторство популярного роману «Юрій Милославський», а герой «Синього автомобіля» на очах у глядача творить «шедеври» масового продукту.

Героїв «Ревізора» і «Синього автомобіля» зближує і творчий ентузіазм. Обидва беззупинно фантазують, забираються у красиві й далекі від дійсності сюжети. Вони плутаються, забувають попередні пригоди, намагаються звести до купи різні лінії. Обидва, за словами Хлестакова, «брешуть» і забріхуються. Коли герої втомлюються, у їх фантазії несподівано проривається (проговорюється) низька реальність: «видатний діяч» Хлестаков несподівано згадує свою комірку й бідність,

письменник «А.» – побутові негаразди: дефіцит, хвороби, нездійснені мрії про відеомагнітофон і диктофон, враження від черг до дитсадка і черг за продуктами тощо. Зіткнення величальних, підкреслено літературних фантазій і приземленої повсякденності, яка «викриває» героя, породжує комічний ефект. Наприклад, «А.», розвиваючи свій сюжет про багатого іноземця, який інкогніто (як і Хлестаков) опинився у пострадянській лікарні, перевертає ситуацію «Ревізора» і малює картину не плазування оточуючих перед «високою особою», хабарів, намагань чиновників відкупитися, а загрози життю з боку тих, ким рухає страх викриття. Асоціації із класикою викликають також мотиви крадіжок, неналежного виконання службових обов'язків, гра з прізвищем Тяпкін-Ляпкін, страшні реалії «богоугодного заведення». Потенціальними вбивцями стають лікарі та навіть хворі, останні крадуть їжу з холодильника і підозрюють, що інкогніто (який вмирає без допомоги на ліжку в коридорі) за ними спостерігає. «У нього безсоння і марення, але всі вважають, що він прикидається, що він лейтенант з ОБХСС. І вони вирішують його отруїти. Є-є, це вже мене занесло. Через шмат ковбаси? А за що? Дочекаємося ще й не такого. Ні, це проблема охорони здоров'я – нащо? А чому б і ні? Вони також заслуговують на аналіз. Аналізи роблять тяп-ляп, в аптеках вакуум, забули, як виглядає валідол, про снодійні для творчої людини я вже і не мрію. В мене нерви <...> страждаю тут, а вони... Вбивці!» [178, с. 63].

Таким чином, спостерігаємо, як фантазійний сюжет і переробка «Ревізора» переростають у авторефлексію, перехід на особистості, у знижені й повсякденні скарги. В них «А.» непомітно для себе виходить з ролі великого митця, «творчої людини» і опиняється звичайним психопатом, зосередженим на негараздах і невдачах.

Легка зміна ролей також зближує Хлестакова і «А.». Але в п'єсі Я. Стельмаха присутня і суттєва відмінність характеру героя-письменника від літературного зразка. Якщо персонаж «Ревізора» є внутрішньо пустою людиною, то «А.» має контрастну сторону характеру, він заповнений екзистенційно важливими спогадами й роздумами, які непомітно для нього вже сформували особистість і дають шанс для розвитку, внутрішнього зростання. Асоціації з Хлестаковим

очуднюють лише одну, негативну тенденцію можливої динаміки, доводять від протилежного безперспективність такої творчої поведінки і розкривають авторську позицію щодо творчості та моделей митця.

Я. Стельмах моделює пари опозицій у спектрі моделей митця, які демонструють зв'язки взаємного доповнення, контрасту й учуднення. Все це свідчить про системний характер художнього вирішення проблеми творчої ідентифікації.

На наш погляд, можна виокремити наступні пари опозицій: перша – «істинний творець» / «графоман», друга – «геній» / «бездарність», третя – високий «романтичний безумець» / приземлений тип, «скнара».

Розглянемо семантичне наповнення кожної з опозицій та їх співвідношення.

«А.» намагається грати роль «істинного творця», тому час від часу виступає з моральними сентенціями та любить міркувати про особливу складність й відповідальність саме мистецтва слова порівняно з іншими мовами культури. Але герой доволі швидко проговорюється, заздрить тим, кому, начебто, легше, і підсвідомо висвітлює комплекс власної меншовартості. Тобто, відповідальність письменника і його особлива місія знижуються до несправедливого тягара, якій дратує героя. «А.» у своїх муках творчості заздрить художникам, які, нібито, можуть не думати, а тільки міняти квіточки в натюрмортах залежно від настрою і вже тим створювати щось нове. Він заздрить композиторам, тому що їх твори взагалі не піддаються осмисленню (якесь суцільне «па-ба-ба-ба!!!»), а йому, літератору, потрібно весь час вигадувати сюжети, проговорювати характери й обставини, чим, власне, й займається «А.», «синтезуючи думку» на очах у глядача. Проте, у критичній авторефлексії «А.» визнає такі переживання не гідними «істинного творця» і знов повертається до цієї ролі.

Контрастна складова пари – «графоман». Власне, підтвердженням цьому стають недолугі тексти, якими фонтанує «А.». Але модель зафіксована і в авторефлексії самого героя. Думки про власну бездарність принижують літератора, стають точкою болю та внутрішнього конфлікту самовизначення. Наприклад, письменник глибоко страждає від того, що всі теми і мотиви, начебто, вже

реалізовані попередниками, і куди б не понесло його натхнення, всюди воно натикається на чужі твори. Часто «А.» цього навіть не помічає, на відміну від глядача. Але трапляються й прикрі відкриття власної вторинності, які потребують виправдань, пояснень, звинувачення інших, філософствування й моделювання певного типу творчої поведінки. «А-а, он куди мене занесло, теж було. «Отелло» (*Розізлившись*). Ну і що? Все було. Нічого не було такого, щоб не було. <...> доять і доять тему без совісті. Доять і доять...» [178, с. 70]. Вихід із ситуації бачиться у переробці, перефразуванні вже відкритого, зрештою, в тому, щоб не звертати уваги на повтори. Зауважимо, що Я. Стельмах не тільки осміює тип графомана, а й очуноє принципову для постмодерного бачення світу проблему інформаційного шоку, втоми культури, неможливості вигадати щось нове, «смерті автора», перетворення його в «скриптора», що тільки переробляє вже відкрите. Таке світобачення саме очуднюється, а не приймається, про що свідчить контраст: наявність реалістичного, трагедійного плану спогадів письменника, які непомітно для нього переростають у новаторський твір із яскравим особистісним началом.

Попередні моделі певною мірою доповнює опозиція «геній» / «бездарність». Письменник «А.» у авторефлексії «розгойдується» між двома полюсами самоідентифікації. То він вважає себе генієм («от як в мене думка працює!» [178, с. 64]), то бездарністю, адже природний смак і здоровий глузд підказують справжню оцінку «творів». «Працювати! <...> Це і є єдиний шлях. До успіху, визнання, реалізації всіх творчих задумів. Яких задумів, нездаро? За півдня тему не можеш знайти. Жодного образу, жодного характеру. От Гоголь, наприклад. Виходжу, каже, на Невський і носом чую двадцять тем. Щоправда, і ніс у нього був – моєму далеко до нього <...> Тут він мене обійшов, шельма» [178, с. 64].

Серйозна тема карнавалізується, поглиблюється сміховий ефект (талант і успіх співвідноситься із довжиною носа), але це не дискредитує, а лише очуноє зображення творчих пошуків та авторефлексії, визначення стійких художніх і моральних пріоритетів літератури.

Комічний модус авторефлексії позначає й іншу опозицію «геній» («король») / «блазень», яка, на думку дослідників, притаманна саме постмодернізму із його грою

і тотальною іронією. В «Синьому автомобілі» опозиція реалізується в спогадах, які створюють філософський глибокий і високохудожній текст про Дім (і тут письменник реалізує себе як справжній творець) і в сюжетах масового продукту (тут герой блюзнірствує). Окреслені нами контрастні орієнтири («естет» / «заробітчанин», «Хлестаков», «геній» / «графоман») багато в чому співвідносяться із такою опозицією, але суттєво розширюють її семантичні кордони.

Зокрема, таке розширення семантики помічаємо в увиразненні контрастної пари «безумець» / «скнара». Поява в п'єсі такої гротескної двоскладової моделі відбиває загальну схильність драматурга поєднувати контрастні начала, високий і низький плани буття й інтерпретації творчості, звернення до карнавального перегортання центру і периферії.

З одного боку, письменник ідентифікує себе з високим творцем, який впадає у священний екстаз. Але, волею автора, цей жрецький процес знижується до кумедного фантазування та ще й плутанини в думках, штампах формульної літератури, сюжетних лініях «заробітчанських» текстів. А це моделює ситуацію паралельного мислення, притаманного шизофренікам. Так, наприклад, у героїні першого любовного «роману» звідкілясь (через обмовку) з'являється чоловік, якого необхідно прибрати задля розвитку основного романтичного сюжету. Чоловік відразу перетворюється в геніального винахідника-невдачу, якого визнають у світі (в Кореї, Тайвані, які «піднялися» завдяки його відкриттям), але зацьковують наукові кола вдома до повного пияцтва. Такий поворот сюжету дивує навіть самого вигадника «А.», він після творчого екстазу наче приходить до тями. «Так, стій, про що це я? І до чого тут цей кретин? Винахідник якийсь... Теж мені! Південна Корея, Тайвань... Тут не знаєш, що в тебе в дома робиться, у власній твоїй голові. Винахідник! Це ж треба! Дідько, скільки казав собі: купи диктофон, купи диктофон, не жадай, маразматик, коли потрібно. Працюй із диктофоном, дебіл» [178, с. 61].

Реалізацією такого паралельного шизофренічного мислення стає переплетення побутового, реального та вигаданого планів буття. Часто з побутових низьких обставин (відсутність товарів, черги, неможливість влаштувати малюка в дитячий садок, розповзання жіночої фігури після пологів), з якими точно знайомий

письменник «А.», виростають несподівано майже фантастичні сюжети «мильних опер», які претендують на романтизм, тобто на високий план. Наприклад, відштовхуючись від скарг на важкість побуту й приреченість витонченого митця спілкуватися із робітниками торгівлі заради купівлі магнітофону та інших товарів, «А.» несподівано переходить до «романтичного» сюжету: багатий іноземець закохується в пострадянську жінку в черзі за майонезом, а потім після розлуки шукає її в чергах за минтаєм.

Висока романтична модель митця-безумця, який відчуває зв'язок із іншими світами, набула в постмодернізмі специфічних значень «шизофренічного дискурсу», в якому акцентується передусім спротив тискові різних чужих особистості метанаративів. Я. Стельмах обіграє цей варіант інтерпретації. Висока модель проявляється не «метаісторіями», іншими агресивними ідеями, владною повсякденністю, яка виростає до гігантських масштабів. Таку повсякденність і взагалі низький план втілює контрастна модель «скнари». Жадібність не дозволила купити диктофон, а тепер «митець» путається у своїх сюжетах, героях, дивується шизофренічному хаосу, гротескним переплетінням колізій і характерів, і власне через це (а не священне служіння мистецтву) відчувається «маразматиком» і «дебілом». Таким чином, романтичний і модерністський орієнтир митця-«безумця» та постмодерністський «шизофренічний дискурс» суттєво переосмислюються з урахуванням викликів культурної кризи і сучасних письменнику соціальних деформацій. Сміхове переосмислення синтезується із інтертекстуальністю поля та серйозним орієнтиром «нащадка класиків», який реалізується у авторефлексії (приступаючи до спогадів про Дім, «А.» пригадує Діккенса і Льва Толстого). Твори О. Пушкіна, М. Пруста, О. Купріна, М. Шагала постійно виринають у пам'яті «А.», виконуючи різні функції, але вони завжди залишаються єдиним і справжнім критерієм оцінки творчих звершень і найвищим орієнтиром самоідентифікації письменника.

Дослідження показує, кожна з моделей вбирає знакові уявлення про традиції творчої самоідентифікації і сьогоденні її варіанти, з ними Я. Стельмах веде діалог. Фактично створюється знаковий метакод. Модель «естет» висвітлює діалог митця із



модерністською традицією. Модель «обраного», «позначеного» й опозиція «маргінал» / «харизматичний лідер» виявляють перехідне художнє мислення письменника й намагання в апофатичний спосіб підвищити статус літератури в кризові часи. Модель «графомана» демонструє переосмислення постмодерної тези про «смерть автора», яка нівелюється появою оригінального тексту. Так само суттєво розширюється смислове поле постмодерної опозиції «геній» (король) / «блазень» за рахунок введення дискурсу повсякденності і високохудожнього тексту, не підвладного тотальній іронії. Я. Стельмах вводить нові образні моделі митця: «заробітчанин» і модифікований «Хлестаков», які відбивають кризові культурні реалії кінця ХХ століття. В загальній системі виокремлюються знакові опозиції «істинний творець» / «графоман», «геній» / «бездарність», «романтичний безумець» / «скнара». Увиразнення контрастів демонструє перехідне художнє мислення драматурга «нової хвилі».

Я. Стельмах не тільки випробовує традиційні моделі творчої самоідентифікації і провокаційно пропонує нові, а й створює власну концепцію творчості й сучасного художника, який шукає свої екзистенціальні опори в перехідну епоху. Концепція втілюється в знаку «нащадка класиків», який реалізується в підтексті й частково в авторефлексії героя. Семантика знаку поновлює літературоцентризм культури, утверджує високий статус літератури наперекір постмодерній іронії, комерціалізації мистецтва, кризі світоглядних та естетичних орієнтирів кінця ХХ століття.

### **2.3. Митець у «перевернутому» світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»**

Метадискурс яскраво проявився в широкому колі сучасних п'єс. Він відбиває особливості художнього мислення перехідного часу: загострення проблем особистісного, екзистенціального, культурного, національного самовизначення; перегляд уявлень про сучасність і функції мистецтва слова у загальнокультурних

кризових реаліях, зростання процесів творчої авторефлексії й вихід на передній план образу митця.

Проте у творчості деяких драматургів метадискурс стає провідним, власне, він починає виконувати роль тієї художньої оптики, крізь яку розглядається картина динамічно змінюваного світу, перевертання шкали цінностей, динаміка статусу й функцій мистецтва в умовах культурної кризи. До ряду таких митців, безумовно, належить видатний український письменник Я. Верещак. Метадискурс формується у його численних драмах («Банка згущеного молока», «Душа моя зі шрамом на коліні», «Стефко продався мормонам»), романах («Вчасно обійняти верблюда, або Забави двійників-смертників»), есе, критичних статтях і передмовах до збірок сучасних п'єс.

Показово, що саме його творчість літературознавці наводять як приклад ефективності метадискурсу. Наприклад, І. Мамчур, аналізуючи художні особливості літератури для сцени 1980-х років, зокрема, драм «нової хвилі», особливу увагу приділяє п'єсі «Банка згущеного молока» і наголошує на тому, що в художній системі Я. Верещака виокремлюються особливості, які формують метадискурс. До таких системоутворюючих домінант дослідник відносить послідовну театральність, прийом театру в театрі, тобто «подвійної сцени», створення образу митця і його модерне вивищення. В цілому, за думкою І. Мамчура, драматург мислиться Я. Верещаком як актуальна фігура сучасної культури. Якщо Н. Корнієнко говорить про діагностичну функцію сучасного театру, то І. Мамчур підкреслює, спираючись на твори Я. Верещака, поєднання в драматургії сміливого аналізу стану культури й традиційної дидактичної функції, розуміння письменником «виховної місії сучасного театру як щирого й відвертого співрозмовника» [106, с. 40]. Знаменно, що всі ці якості, тобто прояви авторефлексії літератури, дослідник характеризує як новаторські й перспективні для розвитку національного мистецтва. Додамо, що усі названі особливості додатково піддаються в п'єсах Я. Верещака рефлексії та обіграванню. І цей складний, принаймні подвійний погляд літератури на себе мав бути дослідженим окремо на широкому матеріалі й в аспекті розширення прийомів творення метадискурсу.

О. Бондарева розглядає виокремленні ознаки як важливі складові ідіостилу Я. Верещака і пропонує продуктивний аспект інтерпретації – це створення митцем «власної авторської міфології» [20, с. 273]. Наголосимо, що інтенція до міфологізації включає і створення міфу про літературу й власне авторського міфу. Вона ж органічно поєднана із інтертекстуальністю, яку можна розглядати як вияв авторефлексії мистецтва слова. За твердженням О. Бондаревої, міфоцентричність тісно пов'язана із жанровим експериментом, а у творчості Я. Верещака – навіть із «жанровим епатажем». А він теж відбиває роздуми митця про можливості традиційних форм і досягнення самого процесу жанротворення, тобто і ці інтенції формують метадискурс.

Розкриваючи підтексти драми Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні», опублікованої у виданні «Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії» (2006), О. Бондарева виокремлює три системотворчі дискурси. Акцентуємо увагу на тому, що кожен з них бере участь в моделюванні образу митця – головного героя п'єси і сприяє створенню авторського міфу мистецтва слова. Перший – чаклунська казка. Я. Верещак, на думку дослідниці, обіграє параметри її образної системи. Наприклад, пара герой-трікстер із мотивними кодами псевдогероя, підмінної жертви, потойбічних дарувальників. Зауважимо, що специфіка полягає в тому, що і герой, і трікстер, і двійник мають відношення до творчості, презентують різні моделі митця, а у синтезі формують доволі складний характер схильного до рефлексії протагоніста – «видатного драматурга». Використовуються і традиційні мотиви (дослідниця виокремлює, зокрема, такі: вирішального двобою, мандрів у потойбічний світ, тимчасової смерті, пошуків нареченої, ініціації). Другий план підтекстів, як демонструє О. Бондарева, – євангельський. Акцентується, зокрема, «неологічне» «розп'яття героя» [20, с. 275], яке за логікою авторефлексії перетворюється на метафізичне «саморозпинання протагоніста у боротьбі за можливість донести власні твори до глядача / читача <...>» [20, с. 275]. А ми додамо – «саморозпинання» в процесі екзистенціального визначення героєм-драматургом своєї сутності та ролі за умов «перевернутого» світу стає формою авторефлексії митцем тотальних культурних змін і статусу

творчої особистості. «Саморозпинання» переростає у самозасудження, сповідь, спокутування.

Третій дискурс, за дослідженням О. Бондаревої, – літературоцентричний. Він створений «багаторусними кодовими культурними цитатами» [20, с. 275], серед яких виокремлюється концепт запроданої душі. Рефлексії, на думку дослідниці, піддається навіть теорія літератури, а не тільки її художній досвід, зокрема, у сценах загибелі й післясмертних поневірянь душі героя п'єси О. Бондарева вбачає обігравання Я. Верещаком постмодерного постулату «смерті автора», а поведінка Слав-Ка-Ка відображала деякі настанови низового бароко й авторські уявлення про цей стиль.

Усі ці риси формують метадискурс. У цьому плані О. Бондарева акцентує увагу, по-перше, на складності характеру. Концепція героя, на її думку, контамінує декілька складових: автобіографічну, жанрологічну, літературно-статусну, соціоісторичну, символічну, ігрову. По-друге, концепція, як і в інших багатьох літературоцентричних п'єсах, базується на «ключових кодах модерністського міфу про Творця» [20, с. 293].

Повністю погоджуючись із такою характеристикою, вважаємо необхідним доповнити її іншими складовими, які увиразнює авторефлексія Я. Верещаком сучасного стану культури, постаті митця, прийомів творення образу письменника. На наш погляд, авторські інтенції у п'єсах межі ХХ - ХХІ століть багато в чому зумовлені перехідним художнім мисленням в цілому (і до типологічних рис відноситься актуалізація творчої особистості). Крім того, відчувається вплив постмодерного світобачення, оригінально інтерпретованого українським мистецтвом слова.

Отже, зіставлення в цьому плані двох драм – «Душа моя зі шрамом на коліні» та «Стефко продався мормонам» може сприяти оприявленню своєрідності метадискурсу та способів його моделювання в сучасній українській літературі та її пошуковому, експериментальному крилі – драматургії. Очевидною є складність і багатомірність образу головного героя п'єси «Душа моя зі шрамом на коліні». Ця особливість зумовлена вмілим поєднанням декількох аспектів зображення,

стереоскопічністю бачення (кожен з персонажів дає свій «портрет», своє уявлення про головного героя, а він, в свою чергу, схильний до серйозних, комічних, ліричних, провокаційних автохарактеристик). Підкреслюється також антиномічність натури, що посилюється екзистенціальною розгубленістю.

Можемо виокремити домінантні авторські інтенції зображення героя, різні ракурси (буттєві, екзистенціальні, побутові, автобіографічні) художнього дослідження характеру митця.

Герой, з одного боку, моделюється як найширше художнє узагальнення, як людина взагалі, яка до того ж опиняється у невідворотній для кожного глядача і читача ситуації підбиття життєвих підсумків і самовизначення перед лицем смерті, на кордоні переходу в інший світ. Обігруючи тезу Воланда про те, що людина «раптово смертна», Славко підводить життєвий підсумок, фіксує свої гріхи й світлі орієнтири, переглядаючи надбання, власне, піддає переоцінці шкалу цінностей і фіксує перевертання на її вісі. Ця традиційна ситуація посилюється притаманним саме перехідному мисленню апокаліптичним, драматичним сприйняттям світу. Слав-Ко-Ко переживає свій власний апокаліпсис. Його оточують і з ним вступають у діалог душі – тіні усіх загиблих і дорогих для нього істот, тих, що формували його власний космос, навіть «рай» – це квіти пані Опунція і Гусманія, біла миша Ійсо, кішка Фірся, собака Сер Тобі та ін. Частина з яких померли через його персональну недбалість.

Особливу інтимність переживань забезпечує автобіографізм і автофікціональність образу. Вони пропонують більш вузький, але переконливий, «документований» ракурс зображення героя. Головний герой означається як «Я», йому дається якщо не власне ім'я біографічного автора, то принаймні натяк на нього: Ярослав – «Слав-Ко-Ко». Зберігається, хоч і подається в іронічному ключі й статус: «Я – письменник Слав-Ко-Ко, член національної спілки письменників», «відомий», «драматург», «лауреат» тощо.

Екзистенціальна, творча, автофікційна рефлексія героя базується на широкому колі літературних алюзій, що знову вивищує ракурс зображення: персонаж мислиться вже не як людина взагалі, а як провокаційно узагальнений митець, чий

образ апелює до низки авторитетних моделей творчої особистості. Такий ракурс підключає твір до традицій метапрози, метапоезії, метадрами взагалі, до культурних архетипів Творця. Ця особливість вже відзначалася вченими. Але якщо Олена Бондарева бачить орієнтирами «саморозпинання» Слав-Ка-Ка «хрестоматійні біографічні претексти життєвих колізій і творчої поведінки Мольєра, Гоголя» [20, с. 275], в яких відображена боротьба митця «за можливість донести власні твори до читача / глядача», то ми відзначаємо інший класичний вірець, з яким український письменник вступає у підтексті в літературний діалог. Це славетний вірш О. Пушкіна, в якому сформовано алгоритм авторефлексії і сповіді митця. Знаменно, що саме із ним асоціювали власну сповідь Лев Толстой і письменники ХХ століття.

Воспоминания беззвучно передо мной  
 Свой длинный развивают свиток.  
 И с отвращением читая жизнь свою,  
 И трепещу, и проклиная,  
 И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
 Но строк печальных не смываю...

Оповідач-митець в експериментальному «мовістському» романі Валентина Катаєва «Діамантовий мій вінець» (теж частково автобіографічний та частково автофікційний, карикатурний образ) уважав наявність саме такої сповідальної авторефлексії та самозасудження ознакою справжнього таланту, критерієм визначення великих поетів і «малих геніїв». Поєднуючи спомини із фантазіями на тему творчості, він вбачав таке «саморозпинання» у віршах і творчій поведінці своїх знайомих сучасників – Сергія Єсеніна, Едуарда Багрицького, зрештою, впізнавав його в собі.

Саме така сповідальна настанова, змішана із соромом та каяттям притаманна Слав-Ку-Ку. Власне, й шрам на коліні не тіла, а душі – це незмиваємий знак позору й зради високому образу митця. У семантиці символу увиразнюються смисли, виділені О. Бондаревою, це приниження перед владою земною заради творчої кар'єри, тільки, на наш погляд, цей орієнтир суттєво модифікований, доповнений постмодерним орієнтиром «король» / «блазень» (що докладно буде показано далі).

Загальнолюдське значення образу митця, філософське осягнення проблеми творчості посилює прийом інтерактивного спілкування з глядачами й принцип «подвійної сцени». Автор вважає, що поставлені проблеми мають зачіпати кожного. А протагоніст фактично пропонує глядачеві приміряти на себе екзистенціальну ситуацію переходу, самоаналізу, пошуків виходу з глухого кута. Паралельно пробуджуються саме творчі потенції глядачів, їх залучення до метадискурсу в аспекті життєтворення й моделювання естетичних «сценаріїв» тексту долі. «Господи, що ж робити? (*Кричу до глядачів*) Гей, люди, будь ласка, давайте разом подумаємо – що робити? Ну, одна голова добре, а триста сімдесят п'ять... чи скільки вас тут?» [36, с. 118].

І одночасно така інтерактивність, яка часто перетворюється на гру у пошук «сценаріїв», у визначення ролей та амплуа, знімає зайвий дидактичний пафос, очуднює проблему, підсилює умовність, театральність дії, але не руйнує образне узагальнення – зображення особистості у пошуках свого справжнього «Я». Прикладом може слугувати блюзнірське звернення Слав-Ка-Ка до страшного Чорного Ангела як до режисера дійства (смерті, спрямування душі до пекла), яке можна розіграти і тим зняти страх перед переходом, очуднити ситуацію авторефлексії. «То, може, дозволиш хоч раз пошити кохану публіку в дурні, га? <...> Я пропоную присутнім тут глядачам зіграти у своєрідну гру, щось на зразок ребуса: окремі думки та речення, з яких треба скласти сюжет» [36, с. 104].

Найширший екзистенціальний ракурс зображення сприяє увиразненню мета-акценту, але й одночасно поглинає його, «ставить на місце» й змушує до переоцінки, виокремленню сутності творчості. Не дарма апокаліптичний персонаж Чорний Ангел, питаючи героя «Хто ти, людино?», не задовольняється відповіддю «лауреат, член Національної спілки письменників», іронічно ставиться до виправдань вимогами часу, не пробачає митцю крутійства і навіть стидається за весь рід людський («Чорний Ангел дивно усміхнувся і вперше за всю нашу розмову відвів очі. Так, наче йому стало соромно не лише за мене, а й за весь рід людський» [36, с. 103].

І все ж таки вибір в якості головного героя саме творчої особистості є принциповим для концепції твору. Вибір, на наш погляд, пов'язаний із декількома особливостями авторської інтерпретації сучасної перехідної епохи, культурної кризи.

По-перше, герой-письменник глибоко переживає драматичні особливості доби й висвітлює сам процес їх художньої інтерпретації, пошук адекватної «мови» втілення динамічної картини світу й характеру людини переломної доби.

По-друге, деформації «перевернутого» світу можуть бути чітко розглянуті саме через призму зміни уявлень про роль мистецтва у суспільстві і культурі, статус митця, у демонстрації зміни пріоритетів, ідеалів в цілому і архетипних моделей творця зокрема (світського святого, пророка, божого обранця, моста між світами, сакральної жертви; жебрака, що живе лише творчістю і, за моделлю Г. Сковороди, «не ловиться» світом і його спокусами тощо) .

Крім того, саме митець, на думку культурологів і літературознавців (Д. Тойнбі, М. Хренова, З. Мінц, Г. Мережинської) є актуальною фігурою перехідних часів, лідером, який із маргінесу переміщається до центру системи культури та втілює активний пошук нових можливостей її розвитку в умовах кризи. Поєднання усіх цих ракурсів зображення людини перехідного часу й митця, що осмислює свій новий статус у «перевернутому» світі, зустрічаємо у п'єсі Я. Верещака.

«Перевертання» світу втілює і рефлектує протагоніст-драматург, що перетворився із митця на ділка. Переміщення центру й периферії у системі культури констатує і містичний Чорний Ангел, «Божий посланець», що втілює вищий ракурс оцінки змін у дальньому світі. Недарма він називає Слав-Ка-Ка «мінйайлом», а діяльність драматурга оцінює негативним порівнянням із «Грою у бісер» Г. Гессе, тобто із високим модерністським орієнтиром, елітарним зразком, від якого нинішній літератор відійшов максимально далеко у бік заробітчанства й крутійства. За словами Чорного Ангела Славко поміняв гру в бісер на гру в бізнес, а вона, додамо, знищила літератора фізично (смерть від руки подільників-«братків») і майже розчинила духовно. У «посмертних» виправданнях протагоніст представляє



себе жертвою і героєм кризового часу і «перевернутого» світу. В його інтерпретації, в новій картині світу просто помінялися місцями центр і периферія: кримінальна зона встановила свої правила життя, а «нормальні люди опинилися в тюрмі злиднів і безправ'я», «зони помінялися місцями» [36, с. 108]. Зауважимо, що у змальованій картині світу відсутній вищий духовний ракурс, ідея гармонії, раю, в ній одне пекло заміщає інше. Відсутність духовної вертикалі демонструє повний розрив із культурною традицією, нормою в цілому та із архетипними уявленнями про митця як обранця Божого та виконувача високої місії.

Саме тим, що світ перевернувся, Слав-Ко-Ко намагається виправдати свій відхід від ідеалу письменника як сакральної фігури до інших орієнтирів. За його словами, «<...> немає зараз у моїй нещасній державі ні повелителів, ні слуг – є жертви перехідного періоду» [36, с. 108]. Загальна неправильність, ненормальність, як ми бачимо, знов таки формує горизонтальну картину перверзійного світу, де не тільки нема духовної вертикалі, а й усі рівні у площині тотальних помилок, крутійства. «Жертовний» дискурс очуднюється, зокрема, невідповідністю високого статусу митця і точки зору його оцінки. Наприклад, кішка Фірся жаліє свого колишнього господаря й філософствує з приводу його недолугості: «<...>Інтелігентна людина в період зміни культурної формації» [36, с. 127].

Сам же себе протагоніст характеризує, відображаючи перехідне мислення, у різко контрастних тонах і дискурсах, притягуючи асоціації із класичними творами, розмірковуючи над проблемою «героя часу» і взагалі можливістю героїчної поведінки у часи принизливих випробувань, зміни критеріїв оцінки особистості. Слав-Ко-Ко стверджує, що «нині герой той, хто має гроші. А я що, жебрак. <...> Хо, так невідомо, кого більше – жебраків чи злодіїв. Безвихідь! І я, герой епохи, – на цирлах, і я вже на все готовий» [36, с. 107].

Обрано й конкретний ракурс інтерпретації «перевернутого» світу та зміни ціннісних орієнтирів, нецілісності, двоїстості характеру «героя часу». Це – комерціалізація мистецтва. Саме цю особливість деякі культурологи й літературознавці [24, с. 2003] вважають найбільш кризовою ознакою й такою рисою, що вирізняє сучасну перехідну епоху від попередніх, формуючи принципово

новий контекст функціонування, сприйняття творів, «соцзаказу» на певні тексти. У п'єсі Я. Верещака така риса зображена як постійне перевертання на шкалі цінностей та орієнтирів. Зокрема, це втілюється в образах і взаємній заміні двійників-письменника Слав-Ка-Ка і бізнесмена Лі Міта або ж Кулая. В іменах відображена не тільки їх спільна знущальна й блюзнірська характеристика, а й проступає карнавальний аспект тілесного низу: драматург дає прізвисько практичному двійникові від словосполучення «купа лайна», а той, зневажаючи запродавця-митця, дражнить його «Какою» та «піся-менником». В обох випадках підкреслюється горизонталь, низ, відсутність духовної вертикалі як своєрідність кризового часу й «перевернутого» світу.

Комерціалізація мистецтва отримує в п'єсі декілька інтерпретацій.

Перша – це прояв сучасної кризи культури, що втілюється у традиційному мотиві зради сакральних цінностей, мотиві продажу душі дияволу. Слав-Ко-Ко, підписавши вигідну угоду, що передбачала неправдиве зображення у творі небезпечної насправді ядерної станції, зраджує місії митця, обманює людей і наражає їх на небезпеку, тобто бере гріх на душу. Зауважимо, що цей епізод детально розписаний і в романі Я. Верещака «Вчасно обійняти верблюда, або Забави двійників-смертників», де він теж стає зав'язкою авантюрої за формою дії із серйозним філософським і моральним підтекстом. Безсумнівно, епізод стає алюзією на Чорнобильську катастрофу, що різко змінила сучасне світосприйняття і зумовила, за слушною думкою відомої дослідниці Т. Гундорової, своєрідність українського постмодерну, специфіку художнього мислення на межі століть [51]. Асоціації з цією подією та пошук мови інтерпретації нового художнього мислення, породженого культурним переломом, уводять твори Я. Верещака в широкий літературний контекст. Одночасно модельована у підтексті згадка про катастрофу підкріплює апокаліптичний дискурс твору і стає незаперечним критерієм оцінки поведінки героїв.

Власне, підписана героєм-драматургом угода і стає документом про продаж душі, що, судячи із бесіди двох митців, прекрасно розуміють творчі особистості, які пристосовуються до «перевернутого» часу, схильні так само змінити й уявлення

про роль і сутність митця. Слав-Ко-Ко жартує: «Теперка знаю ціну душі своєї: 25 тисяч \$ США мінус податки. А тут мій колега режисер Девік, мудрий юдей, каже повагом: «Костю Костьовичу, побійся бога! Хіба можна стати таким видатним театральним діячем, як ти, і зберегти душу?» [36, с. 100].

Безсумнівно, такий ракурс породжений основним конфліктом п'єси. Ми визначаємо його як зіткнення цінностей і, відповідно, протиборство різних моделей митця (з одного боку – високої, сакралізованої, а з іншого – низької, продажної, комерціалізованої). На наш погляд, Я. Верещак випробовує різні творчі орієнтири. Переглядається не тільки роль митця як світського святого, а й символістська маска «диявольного» поета (за О. Ханзеном-Леве). Показово, що друга теж суттєво знижується із статусу грішної, але всесильної творчої особистості до «раба нікчемного», «бездарної пліткарки», «другорядного створіння», «дуринди», «лоха», «жебрака» [36, с. 110, 108, 114]. У такий же спосіб перевертається символістська теорія життєтворчості: багато «сюжетів» життя, спроектованих Славко Ко-Ком виявляються невдалими, а заклики до глядачів запропонувати «сюжети» виходу з ситуації залишаються без відгуку.

Підкреслено також контраст із високим романтичним ідеалом поета. Слав-Ко-Ко бачить себе не в героїчному протистоянні із низькою дійсністю, а в покорі, у стоянні навколішках, він рекомендується «довірливою душею з великим шрамом на серці ... ой, на коліні, на коліні» [36, с. 101]. Шрам же здобуто від стояння на колінах перед владними особами, від розважання начальства (а не пророцтв чи традиційних намагань облагородити душу).

Таким чином, відзначаємо тенденцію до провокаційного пониження статусу митця, до створення моделі, контрастної високому сакралізованому ідеалу, сильній «диявольчій» масці поета-мага, героїчній постаті романтика.

Таку ж провокаційну роль відіграє стратегія юродства, апофатичного доказу від протилежного. Вона сприяє очудненню й актуалізації широкого кола проблем: особистісного вибору, суті й природи творчості. Прикладом може бути блюзнірство героя, його театральна поведінка й акторствування перед глядачами, коли він після смерті, втративши тіло, знаходить на коліні душі шрам, що, наче, заперечує

зникнення матеріальної оболонки Слав-Ко-Ко провокаційно філософствує, демонструє той шрам глядачам, карнавально закатує штанину і наче хвалиться цим рабським тавром як доказом існування у нього душі, яку вже встиг втратити у прижиттєвому крутістві.

Підкресливши екзистенціальний вимір образу, його загальнолюдські риси, особливості перехідного світосприйняття, зазначимо ефективність метадискурсу, не випадковість вибору об'єктом дослідження саме митця. Специфіка особистості героя і його творче самовизначення надзвичайно важливі для всієї концепції п'єси.

Саме завдяки своїм творчим здібностям та інтенціям протагоніст долає власний апокаліпсис і виходить із кризової ситуації перетвореним. Силою слова й любові до світу (які і є його справжньою екзистенцією) Слав-Ко-Ко перетворює навіть смерть. Вона міняє образ: підступна холодна примара (Сусідка) теплішає, стає жінкою, захопленою поетичними замовляннями і чарами слів, а згодом і змінює сутність – із Чорного Ангела на Білого, тобто не відбирає, а повертає життя. Саме завдяки любові та слову героя вдається знайти мову спілкування із чарівним бджолиним роєм, який, на нашу думку, втілює авторські уявлення про гармонічний космос, щастя, творчість. Притаманний перехідному мисленню апокаліптичний пафос замінюється оптимістичним, мотивами відродження, пасхальним архетипом. Акцентується увага на майбутньому, новому етапі розвитку і новому космосі.

Ця інтенція виходить за межі конкретного образу, набирає ваги широкого узагальнення, про що свідчить фінал. В ньому у дещо комічному, карнавальному ключі подається й очуднюється ідея переходу, але вже не від життя до смерті (як це було на початку твору), а від одного кола життя до іншого, до наступного втілення, акцентується відсутність смерті й проголошується нове народження. Протагоніст, означений «Я», звертається до глядачів у залі з монологом, що максимально концентрує нову авторську картину світу, протистоїть попередній, «переверненій» моделі, повертає порушені норму й гармонію. Запропонована також концепція людини, яка екзистенціально прокинулася, усвідомила себе, зібралася. Філософський дискурс підтримують традиційні орієнтири: Бог, смерть, позитивні екзистенціали любові, гармонії, творчості. Метадискурс реалізується в мотиві слова,

утвердженні його прагматичної сили й впливу всупереч постмодерній тотальній іронії. Метадискурс посилюється інтертекстуальністю, прийомом «тексту в тексті», а новий зміст, що виникає на кордонах текстів, містить ідею творчого відновлення світу через його образну інтерпретацію.

«Я. *(прокинувся, до глядачів)* Ви ще тут? Ну, тоді слухайте, що мені наснилося... Будь-яку думку, виражену словами, можна висміяти й припечатати вигуком: ля-ля, фа-фа! І все ж я ризикну поділитися з вами... *(обережно підбираючи слова)*. Розподіл на людей, Птахів, Рослин, Тварин – умовний. Це – усміх Божий, лагідний каприз. Насправді ж існує одна єдина безконечна душа, і всі ми часточки її, а матінка Земля – найбільша і найсвятіша її частка... А тепер увага. Якщо ми всі – квіти, Деревя, Птахи, Тварини, люди – єдине ціле... то, виходить, що й вона – Сусідка – невід’ємна частка цієї великої душі.

*Встаю, механічно поливаю Опуницю, врешті кажу інтимно.*

А тепер дозвольте розповісти вам на прощання цей старий анекдот, може, хтось не чув його. Розмовляють в материнській утробі ембріони-близнята.

**Перший.** «Цікаво, як там, на тому світі? Є життя чи ні?

**Другий.** Не знаю, звідти ще ніхто не повертався. Але, кажуть, туди веде довгий чорний тунель, в кінці якого світло» [36, с. 137].

Фінальні символи чорного тунелю і світла прочитуються одночасно у традиційному ключі переходу в інший світ (висвітленому у міфології, мистецтві, новітніх концепціях, зокрема, книжці Моуді «Життя після смерті») і в соціальному й культурному із акцентом на надію (світло в кінці тунелю, вихід з глухого кута), що відображає стан втоми від потрясінь перехідної доби. Але в усіх варіантах інтерпретації домінує пасхальний архетип.

Перехідне мислення у межах метадискурсу проявляється різноманітно й своєрідно.

Зокрема, проблематизується сама постать митця, причому не тільки в ракурсі провокаційного перевертання орієнтирів «творець» / «ділок». Фактично випробовуються традиційні уявлення (наприклад, Лі Міт іронізує зі Славка: «месіє народний» [36, с. 114]). Увиразнюються різні семантичні центри.

Перший – театральний, в його межах акцентуються й перебираються саме ролі, які грає митець і процес перевтілення, юродства, гри, придурювання. Славко сам обирає роль грішного скомороха – «я ж лицедій, диявольське породілля» [36, с. 112] й навіть приміряє театральні амплуа, що комічно розбігаються із уявленнями про поета як жертвну й високу постать. Кулай закидає Славкові, що митець вжився в амплуа героя коханця. Протагоніст почуває себе найманим актором, блазнем або ж шоуменом, який навіть на порозі смерті має продовжувати виставу, й закликає до цього (не без надії виграти час) і Чорного Ангела, пропонуючи посланцю Божому роль режисера. «Люди прийшли на виставу, гроші заплатили – треба відробляти» [36, с. 110]. Гріховність акторствування підкреслює і двійник протагоніста Кулай, характеризуючи Славка як типове явище, одного із багатьох легковажних лицедіїв – «розпутні драмороби Слав Ки-Ки» [36, с. 121].

Театральний аспект метадискурсу формує також низка прийомів. Серед них «театр у театрі», численні переодягання, що символізують зміну ролей і сутності образу («Славко до Білого Ангела, роздивляючись красиві шати й крила: «Костюм цей, мабуть, прокатний, еге ж? Театральний» [36, с. 126]). Усі ці дійства набувають карнавального характеру перевертання центру й периферії. До того ж протагоніст самого Господа Бога підозрює у режисурі, у постановці знущальної карнавальної вистави: «Брате Лі, <...> Невже ти не бачиш: ТІ СИЛИ, котрі затіяли нашу зустріч, проводять якийсь дотепний експеримент? Може просто хочуть повеселитися нашим коштом» [36, с. 114].

Із театральністю, зміною ролей і масок пов'язане притаманне перехідному художньому мисленню самозванство. Самозванцем виступає Лі Міт, який позиціонує себе як митець, лишаючись ділком. Самозваною нареченою стає Сусідка (смерть), яка до того ж міняє образи, входить у ролі милих Славкові істот. Фактично й сам Славко виглядає самозванцем, коли, втративши суть творчості, продавши талант за гроші, характеризує себе як видатного митця. Постійна зміна ролей двійниками (із письменника – у ділка і навпаки) також пов'язана із названою стратегією, передбачає переодягання, гримування (перуки, одяг), вживання у характер (зміна мови, стилістики, поведінки тощо). Перехідне мислення у його

театральному ракурсі реалізується і в численних містифікації, переходах з ролі у роль, у «підпільності» свідомості, зрештою, у підвищеній авторефлексії всіх без виключення героїв.

Другий семантичний центр актуалізує і переглядає традиційну модель митця як володаря думок, впливову фігуру, жерця, наближеного до Бога. Опозицією такому орієнтиру стають «дурень», «раб нікчемний», «мій законний раб» [36, с. 110-113], зрадник власного високого покликання (двійник Лі Міт закидає Славкові: «Душу зрадив, покликання своє» [36, с. 122]).

Третій смисловий центр обіграє традиційну в постмодерному мистецтві й філософії опозицію «король» / «блазень». Протагоніст фактично спускається з трону високого статусу митця, незалежного від влади, й обирає собі світських «королів», яких і починає розважати. Саме ця опозиція найчастіше підкреслюється в тексті. Наприклад, Слав-К-Ко покаюнно розповідає про походження шраму на коліні тіла (і душі): «На королівських вечорницях посперечався із міністром оборони, що встою п'ять хвилин на товченому склі голими колінами» [36, с. 110]. Тобто, письменник перетворився на шута і розважав владну публіку, особливо «короля», який у той вечір був не у настрої. «Придвориним шутком» називая Славка і Сусідку (смерть), вона іронізує із його намагань підняти свій авторитет. Блюзнірство, гра в дурня, розважання владних персон, обслуговування королівських смаків, Славко намагається химерично поєднати із творчістю, або ж пристосувати до обставин, але художнє слово перверзійно змінює своє природу, навіть відвертість і рефлексія починають смішити й перетворюються на продукт шоу-бізнесу. «Кожну свою ганьбу, кожне приниження я потім описував у вигляді щирої сповіді – і читав як естрадні гуморески на королівських вечорницях. Боже, який там регіт стояв!» [36, с. 108].

Поєднуючи усі названі опозиції («митець» / «ділок», «король» / «блазень», «володар думок» / «раб нікчемний») та випробовуючи традиційні уявлення про місію і суть поета (пророка, жреця, народного месії, незалежного від світу естета тощо), автор, тим не менш, відновлює модерністський високий статус митця, що й стає основною інтенцією, домінантою метаконцепції. Це здійснюється не тільки в

апофатичний спосіб, від протилежного, в руслі провокації, а й завдяки важливим орієнтирам, що розміщені у тексті у вигляді символів, мотивів, ключових слів, асоціацій, що формують підтекст, моделювання поворотних епізодів.

Зокрема, поновлюється уявлення про божественне походження таланту. Прикладом може слугувати епізод, коли Слав-Ко-Ко знаходить завдяки творчій інтуїції саме ті слова, з якими можна звернутися до Чорного Ангела.

**«Чорний Ангел.** Хто підказав тобі звертатися до мене цими словами – «Божий посланцю?»»

**Я.** *(легковажно.)* Внутрішній голос!

**Чорний Ангел.** «Внутрішній?» Гм... Хто чує цей голос, може казати мені «ти». Питай» [36, с. 102].

Поезія проголошується єдиною мовою, якою можна звертатися до вищої сили. І в цій позиції вбачаємо показові паралелі із постсимволістським "Розкладом атома" Георгія Іванова. Герой повісті, теж рефлектуючий митець, що тяжко переживає «перевертання» світу, називає єдиними достойними звертання до Бога словами рядки О. Пушкіна «На холми Грузії лягла імла нічна...». Вони прирівнюються до молитви. Але сучасники замінили її чимось неприємним, на кшталт «Дир. бул щир обещур» футуриста О. Кручюних. Отже, втрачається канал зв'язку із високим потойбічним, перевертається сама сутність слова, що й стає важливою ознакою розпаду світу, розкладу душі, новітнього культурного апокаліпсису.

У п'єсі Я. Верещака таким кодовим поетичним ключем до гармонії, виходу у вищі світи стають рядки «Панни Інни», прямо названі молитвою й фактично означені як орієнтир національної культурної самоідентифікації. Внутрішньо протиставляючи позитивний екзистенціал любові новій агресивній цінності – багатству, Слав-ко-ко пригадує, як читав класичні рядки коханій: «І я читав для неї панну Інну як унікальну молитву україномовного більш-менш освіченого населення» [36, с. 129]. Акцентується не розрив культурної традиції (як у Георгія Іванова), а наступність. Із цією метою широко цитуються вірші сучасника – поета Леоніда Кисельова, присвячені «Панні Інні». У новітньому творі класичні рядки



також інтерпретовані як єдина достойна розмови з Богом висока мова, як позитивний екзистенціальний орієнтир.

Я постою у края бездны  
И вдруг пойму, сломясь в тоске,  
Что все на свете – только песня  
На украинском языке [76].

У такий спосіб встановлюється діалог із традицією, моделюється орієнтир національної і культурної самоідентифікації, акцентується роль художнього слова у процесі культурного відродження після кризи.

Випробовування традиційних моделей митця і новітніх варіантів самовизначення творчої особистості у «перевернутому» світі завершується формуванням авторської метаконцепції. Високий статус митця поновлюється за модерністським орієнтиром Творця, незалежного носія суперідеї. А домінантною моделлю творчої особистості стає «перетворений», що відображає перехідне художнє мислення автора.

#### **2.4. Своєрідність метадрами Ярослава Верещака «Стефко продався мормонам»**

Серед яскравих драматургічних і прозових творів Я. Верещака, які формують метадискурс, п'єса «Стефко продався мормонам» досліджена найменше, хоча, на наш погляд, саме вона концентрує авторську концепцію мистецтва й кристалізує форму метадрами у новаторських пошуках митця.

П'єса писалася протягом довгого відрізка часу: з кінця 1980-х до 2007 року, тоді ж був надрукований остаточно і її варіант у альманасі «Сучасна українська драматургія». У цей період окремі її фрагменти та робочі варіанти ставилися на сценах України (у 1991 році в Тернопільському театрі-студії «Перший український національний театр») та Італії (під назвою «Спроба» вона мала великий успіх на Всеєвропейському фестивалі «MITTELEFEST»), особливу зацікавленість до твору виявили польські режисери, зокрема, Тадеуш Брадецьки.

П'єса увібрала в себе найважливіші концептуальні уявлення автора про сучасне мистецтво, його функції в контексті кризи культури, статус і можливі творчі орієнтири митця. Водночас твір висвітлив сам процес пошуку цієї концепції, експериментальну перевірку можливостей метадами та ефективності її конкретних прийомів.

Безсумнівно, у п'єсі відбилися усі домінанти ідіостилю Ярослава Верещака, охарактеризовані І. Мамчуром у творчості митця 1980-х (театралізація, подвійна сцена) [106] і виокремленні О. Бондаревою у драмі «Душа моя зі шрамом на коліні» (тенденція до міфологізації, використання казкових образів і мотивів, створення міфу України, образи двійників) [21]. Тобто можна говорити про послідовність пошуків митця й стійний розвиток у його творах певних настанов, стратегій. Зокрема, розвиваються принципи метадами.

П'єса у повній мірі відповідає жанровій матриці метадами. Це твір про те, як створювався, перероблювався, змінювався на репетиціях художній текст, як він отримував інтерпретації режисером і акторами, приростав імпровізаціями, фактично співтворчістю усіх, включно із зацікавленими містичними силами.

І одночасно межі жанрової матриці розширюються. Акцентується прозорість кордонів між умовним світом тексту й реальним життям. Усі традиційні уявлення про статус, функції мистецтва, моделі, орієнтири творчої особистості піддаються сумніву, провокаційно інтерпретуються у найширшому колі можливих прочитань.

На наш погляд, у п'єсі «Стефко продався мормонам» подальший розвиток і загострення отримали особливості й настанови, які проявилися у попередніх творах, але саме в аналізованій драмі набули статусу домінант.

Перша – це підвищення статусу мистецтва (його уособленням стає театр), презентація його як найважливішого ракурсу не тільки аналізу суспільства, а й «лікування» соціуму, гармонізації «перевернутого» світу. Така настанова простежується протягом усієї п'єси й уточнюється, відкрито проголошується в рефлексії персонажів. Прикладом можуть слугувати слова «Учителя» (це одне з імен драматурга, який написав п'єсу про Бандеру й очікує від цього твору вибуху суперечок щодо культурної й національної свідомості сучасників) та його сина –

актора, що органічно увійшов у роль персонажа – митрополита Шептицького. Обидва на репетиції грають не по писаному, вони імпровізують. І через те легко перетинаються кордони між світами – театральним і внутрішнім, особистісним та екзистенціальним; між вирішальними для долі країни часами. Репліки-ролі переростають у сповідь, авторефлексію митців, філософствування про суть життя й творчості, вибір шляху й стратегії у «перевернутому» світі, зрештою – у містичні прозріння, прориви у вищі сакральні сфери, у світ національної пам'яті.

**«Учитель.** <...> Я хотів розібратися, що до чого, хто білий, хто чорний, і чому так багато брехні навколо нашого визвольного руху, такі підлі перекручування...

**Синок - Шептицький.** У нас, на Галичині, це слово «розібратися» має ще одне значення – «роздягнутися» <...> і всі помітили наготу душі твоєї <...> не переймайся долею всього народу, правдою і брехнею про Бандеру, а думай лише про одне: про спасіння власної душі» [37, с. 27].

Власне, в цьому діалозі, на наш погляд, сформульована мета не тільки п'єси про Бандеру, а й твору «Стефко продався мормонам». Драма Я. Верещака багатоскладова, вона поєднує інтенцію до національного самовизначення, поштовх читача до екзистенціального вибору, сакральні смисли спасіння душі через справжнє мистецтво, сповідь митця.

Посилення метадискурсу п'єси «Стефко продався мормонам» порівняно із драмою «Душа моя зі шрамом на коліні» і романом «Вчасно обійняти верблюда, або Забави двійників-смертників» реалізується і в тому, що принцип «театру в театрі» не тільки застосовується, а піддається рефлексії, подвійному обіграванню. Крім того, усі персонажі виступають у ролі акторів – або професійних або ж ситуативних чи, так би мовити, екзистенціальних провокаторів, які розігрують свої власні сценарії, використовують інших «в темну», маніпулюють ними.

Отже, образ митця стає стереоскопічним. Автор одночасно подає декілька варіантів його сучасного прочитання, деякі з них є провокаційними, карикатурними й висвітлюють типові хвороби та спокуси кризового часу. Серед цих актуальних моделей наступні.

Перша – драматург-«учитель», який написав актуальний твір, що має зачепити за живе усіх українців і поставити їх перед вибором: бути свідомими й екзистенційно зібраними чи, навпаки, «нейтральними» (таке самовизначення дає собі та іншим антагоніст із показовим амплуа «Блазень», він однаково боїться усіх носіїв сильних ідей). Подібно до булгаківського Майстра, «Учитель» очікує від своєї п'єси багато «сюрпризів», ставиться до неї із обережністю. Певною мірою учитель асоціюється із біографічним автором, на що натякається у передмові. Але ще більшою мірою він втілює авторське уявлення про сучасного митця, що живе у «перевернутому» світі, відчуває себе розгубленим, знесиленим, роздвоєним. Його уподобання та орієнтири хитаються між контрастними полюсами: з одного боку, безкорисного служіння високій ідеї (а це передбачає бідність і соціальну маргінальність митця), а з іншого – комерційного успіху. Перший полюс символізує Степан (Бандера), а другий, нижчий – «Стефко», такий собі пересічний, «нейтральний», схильний до пристосування і гешефту українець. («Стефків, сирич Спетанів в Україні безліч» [37, с. 11]. «Стефко» втілює культурну кризу втрату національної свідомості, стає об'єктом маніпулювання (<...> позаяк бурхливо зростаюча кількість північномовної друкованої продукції, а також улюбленого таксистами радіо FM свідчить, що наші стефки обох статей успішно продаються не лишень мормонам», – зауважує «Автор» у передмові [37, с. 11]).

Зіткнення орієнтирів (яке відображає основний конфлікт п'єси й зумовлює розвиток дії) має провокаційний характер, посилений гумором, моделюванням ефекту комічного. Мета – дати поштовх самовизначенню глядача. Ключ до розшифровки такої авторської стратегії дає передмова, в якій два реальних митці (один – біографічний автор, карикатурно й самокритично змальований) розмірковують про можливий вплив п'єси «Стефко продався мормонам» І, фактично, функції сучасного мистецтва у комерціалізованому світі. Ці роздуми резонують із подальшою рефлексією низки персонажів твору. «А раптом якийсь Стефко наткнеться на цей матеріал і не продасться, – зауважує співрозмовник «Автора». І чує провокаційну відповідь: «Можна спробувати, – жартуємо, – якщо

пристойно заплатять». А тепер ловимо себе на думці: прецінь у кожному такому гешефт-жарті є доля гешефт-Стефка» [37, с. 11].

Характеристики долі митця підсилює його оточення. Це труп акторів, які не просто проводять репетиції, а й імпровізують. При цьому вони постійно переходять межі між світом театру і реальністю. Тим самим Я. Верещак висвітлює особливості психології творчості й світобачення митця. Перед ретроспективним відображенням дії (спектаклю про те, як ставився спектакль, що призвів до фатальних змін долі) актори згадують, намагаючись собі щось пояснити: «Ніхто не знав, коли ми були самими собою, а коли існували в «запропонованих обставинах». Учителеві п'єси, ідейні сутички, фантазії про власну державність, обітниця на вірність «нашій справі» – і повсякденне засудження зрадницьких дій посадовців, депутатів, продажних артистів» [37, с. 12]. У цьому театральному дискурсі обрані ролі впливають на життя, а реальний характер актора – змінює сценічний образ, акторствування й життєтворчість зливаються, що відображається і у обраних іменах. «Якраз тоді прилипли до нас різні псевдо-Учитель, Синок, Блазень, Маруня, Троцький» ; «А вишуканий естетичний прийом «театру в театрі» став, якщо хочете, основним законом нашого приватного життя» [37, с. 12]. Ці ролі та імена сприймаються самими акторами як символічні і провокаційні. Наприклад, «Синок» у юродському тоні «пояснює» актору «Блазню» (що прикидається священиком) принцип подібної творчої поведінки: «Ой, панотче, у нашому театрі імені Степана Бандери ніхто не має християнського імені – суцільні символи. Так, наприклад, мого кращого друга, зятятого комуняку, кличуть Блазнем <...>» [37, с. 16-17]. Одночасно в такий спосіб випробовується символістська концепція життєтворчості. І що особливо показово, реалізується власний, особистий вибір, національне самовизначення, спровоковані темою і героєм п'єси «Учителя» про Бандеру, накладанням історії на сучасність, долі героїв на власну долю виконавців.

Власне, п'єсу про Бандеру пишуть усі, тому що імпровізують, тобто докладають своє власне уявлення про ідеал борця і вірність високим орієнтирам. Така робота над твором «Учителя» стає аспектом національного, екзистенціального самовизначення і, одночасно, вибором, випробуванням, формою самоідентифікації

кожного (а в задумі автора – й глядача). «І часто траплялось, що хтось виголошував полум'яний монолог чи раптом виникали імпровізовані діалоги, а бідний Учитель кидав все, квапливо записував або кричав: «Ой, запам'ятайте, запам'ятайте, люди!» – бо то ж було ніби продовженням його п'єси, а може, навіть її кращими епізодами» [37, с. 12].

У цьому плані театр виступає не тільки в ролі «діагностичної системи» (якщо використати визначення Н. Корнієнко стосовно сучасного мистецтва сцени [86]), а й як ліки для хворого або ж розгубленого суспільства. Ця теза, на наш погляд, і є домінантою авторської концепції, недарма її у різних варіантах повторюють і ніби випробовують відразу три персонажі: «Синок» (який вживається у роль Бандери в п'єсі «Учителя») і двоє таємничих незнайомців. Театр характеризується як «шпиталь», в якому можна «пробудитися від сну», ілюзій, знайти справжню реальність, вийти зі ступора. Зокрема, двоє містичних незнайомців (їхня провокаційна роль схожа із місією Чорного Ангола і Сусідки в «Душі моїй зі шрамом на коліні», але спрямована не тільки на екзистенціальне, а й на національне самовизначення) вважають, що саме у бідному підвалі, де відбуваються репетиції, реалізується найважливіша чарівна дія, яка зможе пробудити, «вилікувати» провидицю Сплячу Красуню й одночасно перетворити учасників вистави. Спляча красуня органічно входить у цей театральний контекст. Вона – сновида, що, впадаючи у транс, бачить героїчне минуле батьківщини, перевтілюється у ролі сестри, доньки Бандери, стає репрезентантом високих героїчних ідей і, напевне, символізує Україну. Усі варіанти можливої дії мають символічний характер і знаменують вибір власної і національної долі – прокинутися від сну, вилікуватися, розчаруватися. А театр втілює і концентрує умовне поле боротьби ідей, цінностей, орієнтирів.

**«Синок.** Себто ви, добродію, покладаєте на нас і наш театр благородну лікувальну місію <...>А я клянусь, я зможу розбудити її від цього страшного сну.

**2-й (багатозначно)** А пан, перепрошую, не боїться прокинутися зі СВОГО СТРАШНОГО СНУ» [37, с. 23].

Для метадискурсу твору характерне показове концептуальне протиріччя. З одного боку, межі між текстом (п'єсою, грою, імпровізацією, прозріннями, снами) і реальністю легко перетинаються, театр втручається в життя, долі, самовизначення, він діагностує і лікує. А з іншого – встановлюється жорсткий кордон між грою ролі та життям, доленосним вибором особистості. Критерієм стає опозиція «удаваного» і «справжнього», антиномія «гри» та ролі, «ролі», з якої можна вийти, відмовитися тощо і реального «вчинку», за який людина несе відповідальність долею. «Вона» (Спляча Красуня) хотіла б бачити у своєму обранцеві («Синкові») не тільки геніально актора у ролі Бандери, а й сучасного героя, сформованого національною ідеєю. Але для реалізації такого ідеалу треба мати внутрішню силу, вкорінену у реальне життя, а не тільки в театральність.

**«Вона.** Ти гарний артист і ..., мабуть, зможеш зіграти цю роль... Ні, проба ваша театральна – то жарти, не серйозно. Я про життя кажу...» [37, с. 40].

*«(Він бере меч а й перетворюється на героя)*

**Вона.** *(ледь посміхається.)* Ти справді гарний артист. Але щоб стати Степаном Бандерою, либонь мало бути артистом» [37, с. 41].

Отже, висвітлюється опозиція удаваного, ігрового начала та справжнього, героїчного, жертвовного. Можливість саме такої інтерпретації підтверджують сні Сплячої Красуні, в яких вона переживає поневір'яння по сталінських таборах сестри Бандери, втілює подвиг віри й жертвності.

Слова «Сплячої Красуні», на наш погляд, дають ключ до розуміння авторської метаконцепції: театр висвітлює основні протиріччя доби, базові її конфлікти, сприяє їх осягненню й вибору не тільки амплуа («Блазень»), а й реальної долі, яка вже потребує справжніх вчинків і відповідальності за них.

Основний конфлікт полягає в зіткненні високого ідеалу і низьких спокус життя. Він віддзеркалює один із типів універсального конфлікту за Патрісом Паві. Але має декілька специфічних інтерпретацій, які увиразнюють саме своєрідність метадрами Я. Верещака. Означений конфлікт розподіляє героїв по різних полюсах, він підштовхує розвиток дії. Вона на початку має єдиний алгоритм для «Учителя», «Синка», «Блазня», інших акторів – дійових осіб. Це – шлях до високого орієнтиру

через творчість, переживання спокус, випробування власних інтенцій у театральних ролях і блазнюванні, а потім зіткнення орієнтирів, цінностей і за результатом такої внутрішньої боротьби робиться вибір реального життєвого шляху.

Варіантом основного конфлікту стає зіткнення між «войовничим духом бандерівського максималізму» (у багатьох реалізаціях: національної свідомості, творчої безкомпромісності, соціального протесту тощо) і матеріальними спокусами або ж конформізмом. Символом високого полюсу стає Бандера, а низького – спокусники-мормони.

**«Маруня.** Чоловіче, на світі був лишень один такий ідейний, який би, може, і встояв перед масонськими благами.

**Синок.** (*квапливо.*) Ленін?

**Маруня.** Е-е-е! (*Зігнала посмішку з обличчя, карбуючи слова*) Степан Бандера.

**Синок.** Стоп! А як мормони до нього ставляться?

**Маруня.** До Степана? Гм.... Негативно! <...> бо кажу тобі: **встояв перед їхніми благами**» [37, с. 16].

На боці високої ідеї на початку знаходяться «Учитель» як творець п'єси про Бандеру і «Синок», що готує себе до виконання ролі героя і на певний час розглядається занепокоєними мормонами (або ж якимись темними силами, що уособлюють таємничі персонажі «1-й» і «2-й» як новий молодий Бандера. Але обидва персонажі проходять шлях зради ідеалові. «Учитель» це робить через боязнь за сина, а «Синок» – у намаганні розбагатіти й утвердитися в реальному житті, комерціалізованому світі.

У межах цього варіанту конфлікту увиразнюються дискурси: театральний, історичний, соціальний.

У театральному дискурсі «Учитель» фактично відрікається від власної п'єси, намагаючись уберегти сина від небезпек героїчної поведінки та соціальної ангажованості, які зумовлює перевтілення в образ Бандери («Досить вже твоєї незалежності, Бандери, Петлюри, Сталіна – ділом треба займатися, панове українці!» [37, с. 14-15]). «Синок», в свою чергу, приймає пропозицію мормонів, які пропонують йому блага за іншу, вже соціальну, роль – проповідника. Більш того, він



перевертає символічний зміст образу Бандери. «Синок» позиціонує себе як сучасного парубка, який в Україні «зробить свій власний бізнес. Бо сучасний Бандера не стане пасивно чекати, поки землю його і все, що на ній, скуплять хитрі чужинці». Його мета і умова переходу у статус проповідника – «Квартиру – в центрі. Дачу – двоповерхову. Тачку – «мерс» [37, с. 50]. Тобто «Синком» обґрунтовується практичний варіант героя негероїчного часу, коли подвигом вважається індивідуальне комерційне самоутвердження. Із максималіста патріота, геніального виконавця ролі Бандери «Синок» перетворюється на «цього Стефка», «якогось бандеру із останніх днів» [37, с. 51]. Наведений вислів обіграє назву організації мормонів і водночас містить апокаліптичний підтекст із сенсом культурної кризи, загрози національній свідомості українців.

Театральний дискурс підкріплюють і персонажі, які грають роль спокусників-маніпуляторів, а вона оприявнює одну із актуальних сучасних моделей «митця». Таких у п'єсі доволі багато. Це, по-перше, двоє незнайомців, чи то мормонів, чи то злих демонів. Вони ведуть провокаційну гру. Однією із її завдань стає десакралізація національних орієнтирів і створення негативного образу українця, контрастного історичним постатям героїв. Запропонований код – сало, горілка, борщ, ненависть до чужинців тощо. Більш конкретна мета – спокушання «Синка» і його негативне перетворення. Таку ж роль маніпулятора грає і «Маруня», вона й озвучує «Синкові» пропозицію мормонів покинути театр і стати проповідником, тобто зректися «бандерівського максималізму» й перетворитися на гарно забезпеченого маніпулятора. Намагається керувати сценарієм синівського життя і його батько, режисер «Учитель», він, наляканий молодечим максималізмом, звертається до деяких сил, щоб допомогли перевести сина на інші життєві рейки. Наявність такої кількості персонажів, націлених на те, щоб змусити інших грати за запропонованими сценаріями, перепрограмувати, перетворювати особистості та їх використовувати, свідчить про те, що Я. Верещак вважає модель «митця-маніпулятора» типовою для сьогодення й загрозливою.

Історичний дискурс конфлікту підкреслює символічне місце дії – орендований театром підвал, завалений бюстами колишніх вождів, тобто уламків історії. Поява на

його теренах портрета Бандери як театрального антуражу та ідейного орієнтиру ставить питання про можливість іншого ходу історії або ж про небезпеку повторного ходіння у її фатальному колі. Містику історії, гру, іронію історії і, одночасно, можливості символізує інший реквізит, який загадковим чином з'являється у бідному приміщенні. Це дерево, що символізує і бандерівські ліси, і міфологічне Древо Життя. Це численні двері (вони відсилають до бандерівських схованок, схронів, криївок і, одночасно, мають значення перехрестя, різних можливостей. Зрештою, скриня із дорогоцінними і недоступними бідним акторам театральними костюмами. Її поява стає поштовхом для початку репетицій, одночасно вона співвідноситься із міфологічним надлишком, казковим подарунком, скарбницею національної пам'яті. Кожен актор, що приміряє історичний костюм, легко перетворюється на персонажа п'єси про славне минуле, вгадує стиль мислення реальної фігури, яка входить у національний міф. Але одночасно цей чарівний дарунок може мати провокаційне значення скриньки Пандори. Вона ж у сенсі сховища багатства може втілювати ідею гешефту, спокуси. Недарма у фіналі саме зі скрині промовляє свій останній монолог «Синок». Він так і не зіграв Бандеру, продався мормонам, був покараний за це втратою чарівної нареченої, власне, втратою себе. Фінальні слова сповнені екзистенціальної розгубленості. Можливо, проголошення роздумів-сповіді не з постаменту, а зі скрині, із глибини, має хтонічні смисли й театральний елемент – у скриню, як реквізит, ховають ляльки після закінчення вистави.

В історичному плані конфлікту створюється авторський міф України. Власне, саме таку природу має репетиція п'єси «Учителя» із перевтіленням акторів в образи знакових історичних фігур.

Про намагання Я. Верещака створити міф України говорили вчені, аналізуючи п'єсу «Душа моя зі шрамом на коліні». О. Бондарева підкреслює, що всі «різнорівневі коди твору цементовано авторським міфом України». Він, в інтерпретації дослідниці, має декілька вимірів. Домінує «втілення національного образу світу як Космосу», як «природного земного раю» [21, с. 286, 287, 289]. Його провідниками стають «українські язичницькі образи й уявлення з ідеями

Великодня» [21, с. 290]. Окремим аспектом стає «своєрідний міфологічний код сучасної україно-російської етнополітики». А до «постмодерністських проєкцій «міфа України» Я. Верещак звертається у зв'язку з міфологічною постаттю китайського поета Лі Бо («міф про Лі»). Тут за претексти правлять «трансцендентальна» п'єса О. Лишеги «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» <...> та поетичні тексти західноукраїнського угруповання «Західний вітер» [21, с. 291, 292-293].

П'єса «Стефко продався мормонам» репрезентує інші виміри авторського міфу України, ніж ті, що були представлені в «Душі моїй зі шрамом на коліні». Це свідчить і про послідовність пошуків (застосування стратегії міфологізації), і про розширення семантичного й образного поля осягнення надскладної теми. Національна історія міфологізується як вічна боротьба між ідеалом незалежності й орієнтирами конформізму. Варіант основного конфлікту абстрагується до зіткнення світлих і темних сил. Модифікується вже не традиційна для перехідного мислення апокаліптична модель, а орієнтири вічного повернення, фатальної помилки, кружляння в колі. XX століття включається у широкий історичний контекст і мислиться як можливий початок нового космосу або ж потенційна втрачена можливість.

У глибинах національної історії автор шукає культурного героя чи навіть героїв, які втілюють національну ідею і мають потенціал перетворити національний космос. Відповідно їм протиставлені темні сили (більшовики, Троцький, тоталітарний сталінський режим). У п'єсі «Учителя» сакралізації піддаються реальні історичні фігури: І. Мазепа, С. Петлюра, Є. Коновалець, Р. Шухевич, Л. Ребет, С. Бандера і його родина. Сакралізація «формалізується», знаходить свою кристалізацію у високих текстах, включений у п'єсу «Учителя». Це «Дума» І. Мазепи, проповіді митрополита Андрія Шептицького, клятви й молитви бійців за волю, легенди про них, народні пісні. Використовуються також стилізації подібних текстів: сни-листи доньки Бандери до батька, сни-спогади сестри Бандери про поневіряння у сталінських таборах. Наміри темних сил відображені у реальних агітаційних та есеїстичних опусах Троїцького.

У межах історичного виміру конфлікту реалізується й настанова драми ідей, коли кожен із героїв має місію ідеолога. Певною проекцією конфлікту ідеалу та дійсності можна вважати в цьому ключі зіткнення максималізму Бандери і обережної тактики Мельника.

Історичний дискурс у ракурсі героїчного міфу певним чином пом'якшений і очуднений казковими образами. Їх залучення і обігравання характерне для усіх метадром і роману Я. Верещака. Казкові образи й мотиви у «Стефко продався мормонам» суттєво перетворені, часто в них посилені гротескові й сюрреалістичні елементи, але вони сприяють утвердженню авторської концепції, створенню міфу України. До того ж вони відбивають авторську рефлексію форми, процесу жанротворення. Наприклад, «Спляча Красуня» перетворюється на провидицю і одночасно стає реінкарнацією (у снах) загиблих дочок Бандери, героїчних сакральних жертв. Модифікується й мотив її пробудження. Його викликає не поцілунок принца, а ідея боротьби й відродження. Надія на те, що її обранець і є тим культурним, що змінить національний космос. Отже, традиційний для творів Я. Верещака позитивний екзистенціал любові тут посувається іншим – високим героїчним національним самовизначенням. Закохана Спляча Красуня покидає захопленого нею «Синка», коли розчаровується, і здогадується про його гешефт, зраду ідеалу. «Вона» втілює авторські уявлення про справжню українськість і стає критерієм оцінки героїв, їх сутності.

**«Вона.** <...> Бандера, Коновалець, Петлюра, Шухевич, Мазепа, Шептицький, Стус – усі вони зробили свою частку роботи <...> Тепер ваша черга. <...> приходить жінка з мечем... як символ безсмертної волі вашої... А ви – я не я і хата не моя» [37, с. 43].

Традиційні казкові помічники перетворюються на провокаторів, лицедіїв, блазнів, що в різні способи випробовують ідеї, людей, дискредитують образ українця, створюють його провокаційний низький імідж.

Поеднуються функції двох казкових атрибутів – меча і чарівної палички. Вони перетворюються в діагностичний апарат: дотик до людини миттєво висвітлює її сутність і сприяє чарівному перетворенню: хтось може стати худобою, а хтось

(«Синок») виходить з ролі героя й опиняється дезорієнтованою дитиною з іграшковим мечем, а зрештою, і сам стає іграшкою у чужих руках. Деякі персонажі («Учитель», «Блазень») налякані цими чарівними властивостями казкової зброї і не зважуються доторкнутися до неї, бо внутрішньо вже визнають свою сутність «нейтральних» українців. Отже, у визначенні сутності людини переплітаються особистісне й національне начала.

**«1-й.** Ні, ні, не торкайтеся, пане Вчителю, вам ще рано.

**2-й.** (*з посмішкою*) Вони й справді якісь дивні ці мечі: друзям допомагають, ворогів – під корінь, а нейтральних українців – перетворюють, вибачайте, на худобу: кого бараном роблять, кого свинею, а бува, що навіть – тхором чи гнидою, отакусенькою гнидою» [37, с. 35].

Сцени із мечем неоднаразово повторюються, що свідчить про важливість цього символу для авторської концепції. Актор «Блазень» глузиться над властивістю чарівної зброї, але й підтверджує її функцію («ой, обережно, ой, не торкайся мене цим чарівним мечем, бо ж я таки українець і... і між нами дівчатками, нейтральний») [37, с. 47].

Так само розкриває свою сутність (романтичного, але занадто боязкого і поміркованого, схильного до компромісів) і творець п'єси про Бандеру «Учитель».

**«Блазень.** <...> ой, не торкайся, мій королю цієї дитячої зброї...

**Учитель.** (*з рукою над мечем*). Гм, яку дивну владу мають над нами дитячі казки... <...> І ви з цими мечами. І ваша казкова принцеса... теж ніби з якоїсь дитячої наївної казки. <...> Дивно, але я чомусь боюся торкатися цього меча. Боюся....

**Блазень.** Ну, бо ви, пане вчителю, нейтральний.

**1-й.** (*зі смішком*) Ви ж не Бандера якийсь, еге ж?» [37, с. 36].

Зауважимо, що в наведеному вище діалозі стикаються декілька визначень митця. Це постмодерне перевертання на шкалі «король» / «блазень», карнавальний самозваний король, «нейтральний» українець, не герой, «не Бандера», що знову повертає до опозицій авторського міфу України.

Додамо, що казковий меч зберігає у п'єсі «Стефко продався мормонам» свій традиційний смисл непереможної чарівної зброї, додавши до нього сенси естафети, наступності. Так, у монолозі «Принцеси» з'являється образ Жінки з мечем, що символізує Україну й сакралізує подвиги історичних осіб – борців за незалежність. Але підкреслюється, що цей меч, яким, зрозуміло, володіли герої, зараз нема кому передати. У руках «Синка» опиняється лише дитячий муляж такої зброї.

Історичний дискурс конфлікту тісно пов'язаний із соціокультурним. Власне, славне минуле стає критерієм оцінки сучасного стану суспільства, типів персонажів, зокрема «Синка» як типового «героя доби», національного характеру. Саме в такому ключі розмірковує «Учитель», який у своїй п'єсі творить міф про героя і одночасно порівнює образи історичних осіб із сьогоденням, їх сучасним сприйняттям. « <...> хто ж вони такі насправді – ці безумні хлопці, які гнили у хронах, живцем горіли у вогні двох імперій, але здавалися, не зреклися, і ми... ми, нікчемні хохли і малороси, тепер сміємо судити...» [37, с. 24].

Маніпулятор мормон, вживаючись у роль карикатурного українця (яка має збурити глядача), критикує сам задум твору про народних героїв як не своєчасний, навіть шкідливий для сьогодення, соціальних і культурних реалій межі століть. Він провокаційно проголошує, що зараз про мучеників «незручно згадувати», «бо тоді ми, нормальні українці, виглядаємо не дуже файно. Трішки ніби той... боягузами і зрадниками, га?» [37, с. 34]. Міфологічним героям протиставлена карикатурна модель «нормальних українців», «нейтральних українців», до того ж сформованих сучасною негероїчною епохою. «Настали такі дні, що не обікрасти нашу кохану неньку Україну – це ... це просто злочин» [37, с. 21], – заявляє ідеолог-бізнесмен, і ці слова беруться «за основу», тричі повторюються інфернальними мормонами, фіксуючи найбільш неприйнятну для автора позицію.

Символічною стає й інша рефлексія: актор «Блазень», коментуючи вдале спокушання грошима «донедавна палкого бандерівця Синка», пропонує тему наукової доповіді на актуальному семінарі – «Поштучна ціна сучасних націоналістів» [37, с. 49].

Соціально-культурний дискурс в п'єсі «Стефко продався мормонам» має ще один вимір – це конфлікт поколінь. Він, за нашим спостереженням, реалізований у зіткненні характерів героїчних «дідів» (Бандера та інші герої драми «Учителя»), обережних (хоч і романтично налаштованих) «батьків» («Учитель») і екзистенціально розгублених, дезорієнтованих «синів» («Синок», «Блазень», «Маруня», інші актори, трупи), які легко змінюють позиції, хитаються між полюсами орієнтирів, таких демонічний «незнайомець» називає «нещасним поколінням» [37, с. 55].

Цей аспект увиразнюється протягом всієї п'єси: і тоді, коли драматург «Учитель» лякається власного твору й намагається вберегти сина від «бандерівського максималізму», і коли на початку синок зневажає «старого» саме за нерішучість, закидає батькові відступництво від високих ідеалів «дідів», приміряє на себе роль героя, що в силах реалізувати усі творчі та життєтворчі задуми: поставити виставу в несприятливих умовах, перетворити країну.

**«Учитель.** Кажу йому: «Нема костюмів – нема вистави», – а він як закричить: «Є ми, є Україна, є «Пора», і якщо тобі цього замало – гуляй старче!» [37, с. 14-15]. Але найбільш виразно цей аспект проявляється у фіналі, коли «Синок» вже зробив фатальну помилку продажі душі, відрікся від колишніх високих ідеалів, перекутив орієнтир «нового Бандери», перетворився на негативний варіант «героя часу».

У фіналі мислиться болюча рефлексія – сповідь «Синка». Але сильну позицію останніх слів займає все ж таки не монолог «Синка», а ремарка «Автора», що утворює кільцюву композицію із провокаційною передмовою того ж «Автора».

Вона звернена (за законами метадрами, що формують навіть вже не «подвійну», а «потрійну» сцену й оголюють авторську рефлексію твору, хоч і в провокаційному ключі) до майбутніх режисерів і глядачів. Показово, що ремарка має характер резюме із елементами моралі, вона зацентрована графічною письмівкою великими літерами, що підкреслює особливе значення слів для розуміння концепції твору й дає новий варіант прочитання базового конфлікту. «Якби хтось захотів показати цю історію в театрі чи зняти кіно, то мав би на останок створити отакий чудернацький сюр.

«... Стоїть Синок у передвічній українській скрині і, зневажливо усміхаючись, зиркая з-під лоба нам у вічі.

Так, наче не він, а ми не годні боротися за свою свободу й незалежність.

Так, наче не він, а ми вкотре стаємо жертвами політичних блазнів.

Так, наче не він, а ми готові продатися за ламаний гріш...

І чим більше відчуваємо на собі його зневажливий погляд, тим більше нам здається, що не один він так дивиться на нас – їх тисячі, мільйони синків наших, яких ми щодня заганяємо у злиденну безвихідь своїм хохлацьким нікчемством і рабською відданістю чужинським ідеалам. Амінь» [37, с. 57].

Глядач втягується у вирішення наріжної проблеми як сторона конфлікту, фактично, провокаційно звинувачується як недолугий і боязкий «батько», що має на меті пробудити реципієнта художнього твору, посилити прагматичний вплив п'єси. Дидактичне спрямування слів «Автора» протирічить постмодерній іронії щодо високих ідей, але зберігає модальність постмодерної гри й провокації.

Одночасно у словах «Автора» міститься притаманна метадрамі рефлексія форми (порада, як саме треба ставити сцену і грати роль). Ці слова моделюють композиційну рамку із творчими пошуками автора твору й режисера «Учителя», що теж шукав прийоми втілення своїх ідей у новаторській п'єсі («Але – увага! Якби справа, не приведи Господи, дійшла до практичного втілення наших страстей театральних, то вочевидь, треба було б відкинути заяложені сценічні штампи і вдатися до нових, як світ, прийомів і витребеньок» [37, с. 12]). У цій композиційній рамці, що відбиває пошук адекватної художньої мови, рефлексію митця, поєднані історія і сьогодення.

Рефлексії піддається комплекс прийомів: міфотворення, модифікації казкових образів і мотивів, посилення фантастичного модусу, згущення гротескних та сюрреалістичних елементів (що відображається і в авторському визначенні жанру – «маленька п'єса про великий український сюр»), карнавалізації, постмодерної гри у поєднанні із модерним утвердженням високих ідей.

Увиразнюється комплекс притаманних саме метадрамі прийомів, які використовуються найбільш послідовно. Це, перш за все, «театр у театрі» або ж



подвійна сцена, що до того ж піддається ще одній інтерпретації, відображається у додатковому «дзеркалі». Це досягається імпровізаціями дійових осіб, активізацією фігури «Автора», що виступає додатковим режисером «театру у театрі». Використовується прийом «тексту у тексті» [98; 99] (декламація «Думи» І. Мазепи, залучення підтекстів романів Ю. Покальчука). Кристалізується форма імпровізацій-сповіді, яка поєднує інтерпретацію ролі і одночасно її проекцію на власну долю актора. Погоджуємося з О. Бровко, яка зазначає, що «читач стає співучасником своєрідної гри між текстами, кожен із яких претендує на достовірність і націлений на пошук меж між реальністю та ілюзією. Подібні інтенції спричинили поширення текстів у текстах літератури ХХ століття, хоча цей прийом був відомий в античному письменстві, бароковій та ренесансній культурі. Мотив творчості, декларований у первинному тексті, розгортається у вставному: основний текст несе задачу опису або написання іншого тексту, що і є змістом усього твору» [30]. Динаміку дії підсилюють юродствування, блазування, розіграші, карнавальний «гармидер» [37, с. 32], моделювання скандалу, перевертання амплуа, вони формують загальну тональність комічної дії із неочікуваними драматичними наслідками й трагічним підтекстом.

**«Учитель.** Це ваша чергова ХОЗМА?

**Блазень.** Королю мій! Клянусь своїм блазенським ковпаком, що це не мої люди....

**Учитель** (до *Маруні*) Даруйте, але я не розумію цих жартів! <...>

**Маруня.** Як? А хіба це не ваша самодіяльність?» [37, с. 33].

Названі стратегії підсилюють загальний провокаційний пафос твору, який має на меті активізувати глядача (читача), підштовхнути його до активного самовизначення. Ця особливість також піддається рефлексії. Навіть сама назва твору сприймається «Автором» як провокаційна (робочі нотатки «мали аж занадто провокаційну назву «Бандера продався мормонам» <...>»; «просили б нині суццю владу не зараховувати нас в купі з нашою провокаційною назвою до поборників модної теми про занепад українських торговельних стосунків» [37, с. 11]. Як суцільний виклик оцінюють свою поведінку, блазування інші персонажі.

Рефлексії піддаються також численні жанрові та стильові орієнтири, серед яких «німе кіно», «кращі зразки детективу», «казка», драма абсурду, «сюр».

Таким чином, п'єса «Учителя», її сценічні імпровізації, маніпулятивні сценарії, життєтворчість героїв та драма «Автора» про постановку твору «Учителя» висвітлюють визначальне для метадрами «Стефко продався мормонам» поєднання національної, культурної самоідентифікації та пошуків художніх орієнтирів і моделей творчої поведінки митців. Усі ці інтенції спроектовані на самовизначення глядача.

Гротескове поєднання стильових (модернізм, бароко, постмодернізм), жарових орієнтирів, їх синтезування із міфом, казкою, карнавальним дійством породжує складний ефект і відбиває вектори експериментування, постмодерний перехід кордонів між різними формами і мовами культури.

Твір відбиває авторефлексію літератури над самим процесом втілення історії та сучасності, суттю й функціями мистецтва слова. Актуалізованими моделями митців стають наступні: постмодерна опозиція «король» / «блазень», притаманний перехідному мисленню самозваний «король», типові для кризової сучасності фігури «маніпулятора», безідейного «актора» або ж комерціалізованого «проповідника» («Синок»), не здібного до дії та героїчної поведінки митця-мрійника «Учитель».

## Висновки до розділу 2

Проведений аналіз текстів дозволяє зробити такі висновки:

1. Художнє дослідження в «Синьому автомобілі» декількох моделей самоідентифікації митця, їх розгляд у широкому спектрі модальностей (іронічній, ліричній, трагічній, ідилічній) відбивають новаторський пафос «нової хвилі», спрямованість на перегляд попереднього художнього досвіду і пошук власного творчого обличчя. Полівекторність інтерпретацій є рисою перехідного художнього мислення. Дію твору рухає конфлікт інтерпретацій мистецтва і фігури митця. Він підкріплений конфліктом між «формульним» світом масового продукту й реальною

дійсністю. Я. Стельмах одним із перших вводить в літературу проблему комерціалізації мистецтва, появи нового типу художника – автора масових «проектів» і відповідного читача – споживача низькопробної продукції. Увиразнюється конфлікт цього явища та ідеалів високої творчості та відповідних моделей митця. Паралельно із головним конфліктом використовуються інші: традиційне зіткнення сильних характерів, протистояння людини неборній силі долі. Серйозну модальність і трагізм цих конфліктів відтіняють штучні колізії життя вигаданих героїв маскультних творів, що продукує письменник «А.». Основна інтрига перенесена у внутрішній план і пов'язана із творчими та екзистенціальними пошуками письменником своєї індивідуальності.

2. На відміну від постмодерних настанов, життя (реальні події й переживання) і тексти не зливаються. Між ними залишається проміжок, який проходить на вододілі концептів, що формують картину світу. На одному полюсі знаходиться «справжнє», «відверте», «глибоке», «трагічне», «доленосне» (це оформилося в авторефлексії, яка вилилася в текст спогадів, але ці концепти існують і поза ним в душі героя). На іншому – «вигадане», «штучне», «фальшиве», «ігрове». Такі настанови реалізують себе у підкреслено змодельованих текстах. Позиції автора, героя, читача принципово розводяться. Герой моделюється як наївна особистість, яка часто проявляє себе інфантильною, не здогадується про справжній сенс подій, очевидний для автора і змодельованого ним мудрого глядача (читача). Таке співвідношення позицій дозволяє довести авторську концепцію апофатично, без зайвого пафосу і залучити глядача (читача) до активної дискусії щодо проблем самопізнання, сенсу творчості, буття, стану літератури в ситуації культурної кризи. Зображення конфліктів, інтриги, розкриття теми творчості відбувається із залученням настанов різних стилів, створюючи новаторський ефект «стильового консенсусу», який увиразниться в літературі лише в 2000-ні. План авторефлексії митця реалізовано в модерному ключі, характеристика масового продукту – в постмодерному, план спогадів і філософських роздумів поєднує реалістичні та модерні особливості. У п'єсі дуже широко використано традиційний принцип металітератури – текст у тексті. Його функції в «Синьому автомобілі» подвійні: з

одного боку, цей прийом спрямований на пародіювання всього того, що Я. Стельмах вважає шкідливим для розвитку сучасної літератури, ворожим власній концепції творчості або застарілим. Коло таких критикованих явищ доволі широке: «мильна опера», масова фантастика, «виробничий роман», «чорнуха», «містика» тощо. Таке розгортання поля літературних взірців, які піддаються дискредитації, свідчить про тотальну інтенції «нової хвилі» на перегляд культурного надбання, реалізує гостру реакцію на виклики часу. З іншого боку, власне словесне оформлення свого внутрішнього світу у твір про екзистенціальні переживання лишається для героя єдиним шляхом самопізнання й встановлення стосунків особистості зі світом, тобто утверджується в такий спосіб світотворча функція літератури.

3. Метадискурс твору формує широке інтертекстуальне поле. Саму стратегію інтертекстуальності Я. Стельмах використовує із метою культурного самовизначення, увиразнення орієнтирів творчої ідентифікації (для героя – це М. Пруст, Л. Толстой, Ч. Діккенс, М. Шагал) та пародіювання. Модерні і постмодерні інтенції інтертекстуальності в цьому випадку синтезуються. Метадискурс формує також підвищена театральність (пози героя, ролі, які він для себе розігрує) та літературність (авторська рефлексія щодо дієвості певних художніх прийомів). Випробовується ефективність авторефлексії й низки прийомів створення комічного ефекту. Я. Стельмах переглядає широкий спектр усталених образів-орієнтирів митця («естет», «безумець», «моральний авторитет», «геній», «жрець») і пропонує нові орієнтири. В п'єсі художнє дослідження творчого самовизначення набуває системного характеру, про що свідчить велика кількість моделей, увиразнення ієрархій та складних зв'язків контрасту, опозиції, взаємного доповнення, віддзеркалення, учуднення між складовими системи.

4. У драматургічних і прозових творах Я. Верещака послідовно формується метадискурс. Випробовуються можливості метадрами, рефлектуються її прийоми, проводяться плідні експерименти з розширення меж цієї форми. Доля митця, функції мистецтва, його можливості відображати складну історичну реальність і кризову сучасність стають ефективним ракурсом художнього дослідження світу. У п'єсах Я. Верещака метадискурс пов'язаний із вирішенням низки філософських

проблем, зокрема, екзистенціальних. Головний герой творів, митець, рефлектує свою сутність, можливості та місію мистецтва у ситуації межового потрясіння (переходу від життя до смерті у «Душі моїй зі шрамом на коліні»), вибору шляху й долі, ініціації («Стефко продався мормонам»). Водночас, зображуються два варіанти вибору, моделі екзистенції – вірний і хибний. Автор тяжіє до широких художніх узагальнень, зображуючи героя як універсальну людину в ситуації кризи. Одночасно абстрактність образу знімається автобіографічними, автофікційними елементами, сентиментальною модальністю, що формує довіру й співчуття глядача, провокує його ідентифікацію з персонажем.

5. Метадискурс драм пов'язаний із аксіологічною філософською проблематикою, що підтверджує тип конфлікту: він розгортається в зіткненні різних цінностей, в тому числі породжених і кризовою сучасністю, зокрема, комерціалізацію мистецтва. Конфлікт охоплює естетичний (театральний, літературний), історичний, культурно-соціальний виміри, конкретизується у зіткненні поколінь: героїчних міфологізованих «дідів», романтичних, але бездіяльних «батьків», дезорієнтованих «дітей» («Стефко продався мормонам»). У драмах Я. Верещака самоідентифікація героя-митця завжди пов'язана із пошуком національної ідентичності. Цей зв'язок реалізований різноманітно: у створенні авторського міфу України, міфологізації визначних фігур вітчизняної історії та культури (С. Бандера, А. Шептицький та ін. у «Стефко продався мормонам»; Сосюра у драмі «Душа моя зі шрамом на коліні»), деміфологізації і демонізації (Троцький у «Стефко продався мормонам»). Особливого значення набуває прийом імпровізації, створення п'єси про історію країни, її режисерська обробка на очах у глядачів, демонстрація процесу вживання у роль, духовного й творчого прозріння (сновиди у «Стефко продався мормонам»).

6. У всіх метадрамах і романі «Вчасно обійняти верблюда, або Забави двійників-смертників» гостро поставлені проблеми сучасної культурної кризи, зображено «перевернутий» світ. Головним аспектом стає художнє дослідження комерціалізації мистецтва, зміна ставлення до високого слова, суттєве зниження статусу митця. Зображення «перевернутого» світу абстрагується до конфлікту

світливих і темних сил, інтерпретується як продаж митцем душі дияволу або ж загадковим, містичним «мормонам». Подаються різні варіанти вирішення цього конфлікту: прозріння, пристосуванство, підкорення новим реаліям. Твори відображають перехідне художнє мислення, в межах якого митець інтерпретується як актуальна фігура лідера змін, пошуку нової парадигми життя. Увиразнюються також наступні особливості: апокаліптичні мотиви, зображення світу як «перевернутого», хаосу, підкреслення антиномій, контрастів, двійництва, дезорієнтації. Зображуються два можливих варіанти переживання культурної кризи. Перший – оптимістичний, актуалізує пасхальний архетип, зображує відродження гармонійного світу завдяки силі художнього слова й надає образ «просвітленого» митця («просвітлений» – типова фігура перехідного мислення). Інший, реалізований у «Стефко продався мормонам», – песимістичний, підкреслений відсутністю катарсису, пропонує образ дезорієнтованого розгубленого митця.

7. У творах представлено широкий спектр моделей митця. Традиційні орієнтири («світський святий», «пророк», «учитель»), стильові домінанти (романтик, сентиментальна душа, символістська «дияволична» маска, модерністський високий Творець) випробовуються й часто провокаційно перевертаються. Пропонуються нові моделі: антиномія «митець» / «ділок», постмодерна опозиція «король» / «блазень», притаманні перехідному мисленню «самозванець», «просвітлений»; соціально забарвлені моделі – «маніпулятор», «безсилий мрійник», дезорієнтована й розгублена творча особистість. Образ митця і «героя часу» постійно пересікаються, лірично або провокаційно віддзеркалюють один одного.

8. Метадрамам притаманна рефлексія форми, власне процес пошуку адекватної мови зображення сучасності, історії, творчого процесу, взаємин мистецтва і дійсності, психології творчої особистості.

Використовується послідовно низка прийомів: «театр в театрі» й рефлексивне подвоєння цього принципу, акцентована театральність, перехід меж між сценою і реальністю, інтерактивне спілкування з глядачами.

Посилюється комічна, провокаційна модальність творів, що відображує інтенцію на оновлення мистецтва. Вона ж пом'якшує акцентовану прагматичну, дидактичну націленість творів.

Постмодерна гра, карнавалізація, юродство, підпорядковані утвердженню ідеї сакральності творчості й модерного високого статусу митця.

Результати дослідження, здійсненого в цьому розділі, містяться в таких публікаціях дисертантки: «Моделі митця і орієнтири творчої самоідентифікації в драмі Я. Стельмаха “Синій автомобіль“» [156], «Митець у «перевернутому» світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака “Душа моя зі шрамом на коліні“» [159], «Типологізація образу художника в пьесе Я. Стельмаха “Синий автомобиль“» [161], «“Синий автомобиль“ Ярослава Стельмаха: метадискурс і новаторство форми [162], «Художній конфлікт у драмі Ярослава Верещака “Душа моя зі шрамом на коліні“» [167].

### РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА БІОГРАФІЧНА ДРАМА ЯК АКТУАЛЬНА ФОРМА АВТОРЕФЛЕКСІЇ ЛІТЕРАТУРИ: ДІАЛОГ ІЗ КЛАСИКОЮ, СТРАТЕГІЇ, ОБРАЗНІ МОДЕЛІ МИТЦЯ

#### 3.1. Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція

Метадискурс багатьох сучасних творів формує діалог із класикою у різноманітних його проявах. Серед них, по-перше, переосмислення художнього надбання, що виливається в різні форми рецептивної літератури, у переробки, пастиші. Саме пастиш, за переконанням Л. Бербенець, є одним із найскладніших способів komponування постмодерністського художнього тексту, що поєднує в собі такі різні види інтертексту, як алюзії, цитати, елементи пародії, стилізації, центону тощо» [12; 13]. Прикладами можуть слугувати: «Грали ревізора» Станіслава Росовецького; «Крихітка Цахес», «Емма», «Люсі Краун» Ярослава Стельмаха; «Хто зрадить Брута?» (за мотивами повісті М. Гоголя «Вій»), гопак-опера «Конотопська відьма» (за Г. Квіткою-Основ'яненком) Богдана Жолдака. Лариса Паріс створила серію яскравих інтерпретаційних творів: «Анна і Крістоферсон» (за «Агатою Крісті» Ю. О'Ніла), «Дер Вельд» (за «Лісом» Островського), «Сон літньої ночі», «Катерина Кабанова, як вона є» (за «Грозою» О. Островського), «Скляний Ансельм» (за Е. Гофманом), «Долина» та «Комета» (за творами Т. Янссон).

Деякі тексти базуються на порівнянні та інтеграції попередніх інтерпретацій класичних сюжетів, наприклад, «Прометей-урок» (за Есхілом та А. Жідом) Л. Паріс, «Пам'яті Галатеї» (за мотивами творів Соснори і Куна) О. Погребінської; в таких творах авторська метапозиція формується в широкому інтерпретаційному полі саме як можливість нового погляду. Рефлексії піддається й сам процес переосмислення класичного взірця та його театральна постановка, втілення на сцені й мовою саме драматургії («Дивна повчальна історія» О. Клименко).

Іншу групу укладають тексти, в яких дається нова інтерпретація фігури видатного митця та його творчості («Оноре, а де Бальзак?» О. Миколайчука-Низовця, «Танці гончарного кола» Л. Чупіс, присвячені постаті Айседори Дункан;



«Поганські святі (Лев і Левиця)» І. Коваль, «Шевченко під судом» С. Росовецького, «Таїна Буття» Т. Іващенко та «Сповідь з постаменту» Аліни Семерякової та ін.

Найширше коло творів побудовано на основі використання численних класичних інтертекстів, що також стає проявом діалогу із традицією. У такий спосіб проявляється одна із найважливіших функцій інтерпрекстуальності, що, за словами відомої дослідниці цього явища Н. Фатєєвої, реалізується в «генезі власного тексту й ствердженні художнього «Я» через складну систему опозицій, ідентифікацій та маскуванню творами інших авторів» [218, с. 13]. Тобто підкреслюється, що в коді, завдяки якому створюється картина світу у творі, особливе місце посідають знаки літератури як однієї з мов культури. Вони відтісняють коди інших дискурсів – природні, побутові, соціальні орієнтири. Пояснюючи такий феномен із позицій семіотики та рецептивної естетики, О. Бразговська підкреслює: «Якщо говорити про репрезентацію текстом дійсності, ми повинні враховувати той факт, що текст одночасно посилається і на простори інших текстів, тобто виступає і як знак світу, і як знак інших знаків того самого світу. У якості знака знаків текст здійснює опосередковану їх простором референцію на світ <...> Зазначимо, що в ролі текстів – об'єктів референції можуть виступати загальнолюдські смисли у якості концептуальних утворень, або ж символи, які структурують простір культури» [28, с. 41]. На пошуках нових форм діалогу з традицією як загальній тенденції драматургії і театру наголошують також М. Громова [48] та М. Самарін [142].

У цьому ж ключі українською дослідницею М. Шаповал проведені новаторські розвідки міжтекстових стратегій вітчизняних драматургів: І. Кочерги (зокрема, реалізації інтертекстуального сюжету, автоінтертекстуальних інтенцій), форми «філологічного водевілю» М. Куліша «Мина Мазайло», моделювання авторської й читацької масок у драматургії Я. Мамонтова. Це стосується й сучасних творів, наприклад, пародіювання тоталітарного дискурсу В. Дібровою («Двадцять такий-то з'їзд нашої партії»), обігравання В. Сердюком настанов абсурдистської художньої художності у формі стилізацій в «Сестрі милосердній», стилізацій середньовічної літератури у драмах Віри Вовк «Настася Чагорова», «Козак Нетяга».

Дослідження комплексу форм і прийомів моделювання подібного виду авторефлексії сучасної літератури залишається актуальним науковим завданням.

О. Бондарева відзначає, що «драматургічна література останніх десятиліть дає численні приклади письменницьких біографій, жанрова специфіка яких полягає в тому, що біографія одного письменника, написана іншим, інспірує внутрижанровий конфлікт філологічної співтворчості...» [20, с. 186]. Дослідниця виокремлює різні стратегії авторефлексії в межах відновлюваного сучасною літературою феномену літературоцентричності та в аспекті створення драмописом на межі XX – XXI століть міфу про літературу як складової загальних процесів міфологізування й жанротворення. Вчена доводить, що «українські драматурги кінця XX – початку XXI ст. повертають драматургічним текстам рафінований літературоцентризм, який закріплюється через різні алюзивно-ремінісцентні принципи: а) через гру з традиційними сюжетами і вічними образами («Помилка Сервантеса» В. Герасимчука, «Осінь у Вероні», «Заповіт цнотливого бабія» А. Крима), їх апокрифічне переосмислення; б) гру з діяхронним дискурсом тривалих літературних рецепцій «традиційних структур» («Заповіт цнотливого бабія» А. Крима, «Помилка Сервантеса» В. Герасимчука, «Дванадцята ніч, зіграна акторами далекої від Англії країни, які ніколи не знали слів Шекспіра» В. Клименка); в) завуальоване дистанціювання від літературних претекстів, використання їх естетичних кодів в інших семантичних площинах («Блонді та Адольф» З. Сагалова); г) авторську гру новітніх драматургів з відомими біографічними міфами видатних письменників через полеміку з їх творчістю («Не вірте добродію Кафці!» З. Сагалова, «Поганські святі (Лев і Левиця)» І. Коваль).

Відтак «найширший літературний дискурс розглядається сучасними драматургами як своєрідна міфологічна система, придатна для гри та інтерпретації через сформованість власного асоціативного поля, а безліч новітніх драматургічних текстів починає орієнтуватися на елітарного реципієнта, здатного декодувати ті чи інші ігрові стратегії в опрацюванні літературних [21, с. 272-273].

Фактично О. Бондарева підкреслює постмодерний характер авторефлексії літератури – гру, іронію, змішування кодів, відверту інтертекстуальність,

деміфологізацію і, одночасно, повернення до настанов модернізму, актуалізованого саме сучасною українською літературою, особливо до створення нового міфу, елітарності, уваги до фігури митця.

Т. Гундорова також відзначає роль постмодерного художнього мислення в авторефлексії сучасної літератури, особливо в процесі руйнації застарілих кліше, канону, літературних міфів та їх владного дискурсу. На думку дослідниці, в останні десятиліття ХХ століття «формувався атмосфера лінгвістичного іронізму, коли об'єктом пародії ставав офіційний лексикон гібридного народницького-просвітницького-радянського зразка. Але найголовніше – здійснювалась іронічна критика дискурсу тоталітарного суспільства» [51, с. 72].

У праці 2013 року «Транзитна культура» дослідниця увиразнює вже не тільки деструктивну силу постмодерної іронії, спрямовану на владний дискурс, в тому числі і на канон класики, а й креативні тенденції, творчі імпульси, перегляд багатовікового художнього досвіду та його «привласнення» нащадками. І цей процес пов'язаний вже із «переорганізацією культурної свідомості», тобто із перехідним мисленням або ж, за виразом дослідниці, з особливостями «транзитної культури» [53, с. 359]. «У 1990-ті роки в Україні розпочинається активний процес переоцінки *класики*» [53, с. 359]. Він має своїм початком «гри з каноном», «літературної рецепції», «переформатування літературного канону» [53, с. 360, 363, 364]. Ці процеси спровокували письменники-постмодерністи, а підхопило їх уже нове покоління молодих митців. Але ця гра, що має свої усталені стратегії, переростає у самовизначення письменників, набирає форми прихованого самоототожнення з класиками, «присвоєння» їх образу й здобутків. Ці особливості Т. Гундорова демонструє на прикладах сучасної поезії, яка звертається до фігури Т. Шевченка, але вбачає в конкретних прикладах віддзеркалення глобальних процесів. «У сучасній літературі Шевченко стає не лише моделлю демонтументалізації класики, але й основою для персональної ідентифікації сучасних українських поетів. <...> варіант перетворення іконічного Шевченка на рок-Шевченка зовсім не свідчить про знищення чи применшення *класики*, а навпаки,

перетворює національного поета на однолітка і сучасника покоління бубабістів» [53, с. 377, 378].

Власне, підкреслюється взаємне перетворення: з одного боку, нова інтерпретація класики, специфічна реміфологізація зусиллями митців початку ХХІ століття, а з іншого – визнання ними саме у фігурі класика орієнтиру для творчого й світоглядного самовизначення. «Таким чином поп-Шевченко стає самопроекцією травмованого покоління посттоталітарного часу, бардом, із яким разом співають «Заповіт» постмодерністи, а в ширшому плані – активною, а не музеїфікованою культурною пам'яттю, актуалізованою сучасними українськими авторами» [53, с. 381].

Своєрідність такого діалогу із класикою, який суттєво змінює обидві сторони, прирощує їх новими актуальними змістами, Т. Гундорова визначає на матеріалі сучасної поезії, особливо іронічної лірики й ігрових маніфестів Ю. Позаяка, В. Неборака, Ю. Андруховича, С. Жадана, С. Ушкалова. У статусі сторони діалогу обирається Т. Шевченко. Така увага до фігури класика не здається дослідникам випадковою. Враховується контекст – посилена наукова рецепція митця, політизація його постаті, «присвоєння» класика різними соціальними силами. Постійна увага свідчить про те, що саме фігуру Т. Шевченка обрано як орієнтир самоідентифікації, національного самовизначення, до якого тяжіють або ж від якого відштовхуються сучасники у пошуках «власного обличчя».

Висвітлення фігури Т. Шевченка характерне й для драматургії. В цілому український драмопис на межі століть обирає стороною культурного діалогу усю світову класику: від міфів, античних героїв до Шекспіра, німецьких романтиків, експериментів літератури абсурду. Така широта культурного поля свідчить про вписуваність української літератури для сцени у загальний процес перехідного мислення, у глобальну художню авторефлексію мистецтва (як свого часу це відбивалося у драмах Лесі Українки, побудованих на біблійних, міфологічних, літературних підтекстах). Але звернення до фігур своїх класиків має додаткове навантаження національного культурного самовизначення, яке отримало в Україні

особливий імпульс завдяки доленосним історичним подіям і загальній зміні культурних парадигм.

Звернення до образів українських письменників-класиків за справедливою думкою О. Гриценко, Т. Гундорової, О. Бондаревої, пов'язана з національним усвідомленням і відбиває типову для української культури сакралізацію слова, а також притаманні перехідному мисленню міфологізацію, увагу до творця, пошук героя. За думкою О. Гриценко, логічним наслідком сакралізації мови й літератури стала «майже канонізація постаті українського Письменника – як нового героя і евентуально святого мученика цього нового національного культу» [47, с. 49].

Т. Гундорова увиразнює важливу складову цього міфу – «батьківство», уособлення національного духу [52]. А О. Бондарева доводить, що архетип «батьківства» у драмописі ХХ століття переосмислювався, піддавався канонізації й спрощенню в різні часи. А наприкінці ХХ століття він переживає показові трансформації. Зокрема, розширюється коло знакових фігур, відбувається «пошук нових образних ресурсів усередині реанімованого біографічного канону, розширення або навпаки спростування канонізованих міфологічних проекцій за рахунок нових сюжетних відгалужень, зміни ракурсів, дискусійних акцентів, психологічних заглиблень <...>». Відбувається також «радикальний перегляд і тотальна ревізія «біографічної» драми<...>» [20, с. 187].

Найчастіше сторонами діалогу стають Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Кобилянська. За цим же архетипом «батьківства» та з орієнтацією на образ Т. Шевченка в біографічних драмах формується у новітніх творах і фігура класика ХХ століття – О. Довженка. Серед найяскравіших творів, Олена Бондарева називає п'єси, присвячені Тарасу Шевченку, причому такі, що розхитують застарілий канон і творять новий міф. Це «Мандрівка в молодість» Д. Мусієнка, «Шлях» З. Сагалова, «Стіна» Ю. Щербака, «Не вмере, не загине» Ю. Бойка, «Гора» І. Драча, «Державна зрада» Р. Лапіки, «Тарас» Б. Стельмаха, «Оксана» О. Денисенка. Знакова фігура Лесі Українки інтерпретується у творах Ю. Щербака «Сподіватись», Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу», К. Демчук «Зачароване коло, або Колискова для Лесі», Я. Яроша «Дорогий Хтосичок», С. Олеснюк «Лесеніана», А. Семерякової «Хтось

біленький, хтось чорненький». Канон Івана Франка розхитується і на зміну йому приходить новий авторський міф у драмах С. Новицької «Я бачив дивний сон», Т. Іващенко «Таїна буття», В. Клименка «... Посеред раю на майдані». Нові інтерпретації образу Ольги Кобилянської запропоновані С. Новицькою «Я утопилася в тобі», Я. Яроша «Біла лілея» та «Дорогий хтосичок». Міфологізація постаті О. Довженка відбулася у драмі В. Герасимчука «Душа в Огні (Довженко)». Виникає питання, чи сформувалася певна своєрідність діалогу з класикою саме у драматургії, або ж вона повторює алгоритми інтерпретації, які вже проявилися в постмодерній поезії та прозі. Вирішення цього питання є актуальним завданням. У нашій праці воно буде розглянуте на матеріалі драм із біографічною основою.

Біографічну драму дослідники вважають однією з найактуальніших форм у мистецтві межі ХХ – ХХІ століть. Її розквіт пов'язують із процесом переосмислення класичного надбання й пошуками драматургами «власного обличчя», суттєвих відмінностей від попередників. Саме на це звертає увагу О. Когут, аналізуючи архетипне підґрунтя сучасних творів. Фактично, дослідниця говорить про особливості авторефлексії та зміни її фаз, про зв'язок процесу зі стильовою динамікою. На думку дослідниці, звернення письменників саме на межі століть до біографічної драми видає певну культурну дезорієнтованість, яку намагаються подолати, спираючись на традицію та її переосмислення. «Дисгармонія почування й відчування себе в цьому світі, вочевидь, пояснює активне звернення драматургів до біографічного матеріалу знакових постатей історії. Актуалізація сюжетних архетипів у п'єсах такого типу відбувається головним чином через орфічний міф.

Поетика сучасного драматургічного біографізму синтезує як семіотичний, так і агіографічний тип побудови сюжету, образів, колізій та конфліктів. Відбувається параболічна трансформація сюжетів з біографічною матрицею у світові теми, як от творець – творіння, митець – життя. Це ще один спосіб відчуження власне первинного символу-коду (архетип Самості), натомість актуалізується авторський текст-міф» [79, с. 380].

За логікою дослідників, біографічну драму актуалізує не тільки перехідне мислення у широкому сенсі, відчуття дезорієнтованості й пошук культурних опор, а

й постмодерністське світобачення із притаманними йому якостями: інтертекстуальністю, грою, сумнівах в авторитетах. У цьому плані можливості форми й своєрідність стилю співпали й дали нову художню якість. «Біографічний пласт також є знахідкою для постмодернізму в тому сенсі, що він дозволяє звернутися до минулого і переосмислити його в іронічному ключі. Біографічна драма дає можливість компенсації після модерністських потрясінь, можливість подолання стихії Хаосу, відкриває шлях естетиці пореволюційного замирення. Героями біографічної драми можуть бути самі митці епохи модернізму, носії вибухонебезпечного світогляду, але в постмодерному трактуванні їх екстремізм приглушено» [210, с. 253-254].

За логікою дослідниці, активізація саме біографічної драми може бути показником зміни фаз динаміки, періодів культурної кризи. У цьому вбачаємо спільний напрямок думки із Н. Корнієнко (рух від хаосу до гармонізації за синергетичною моделлю) й Т. Свербіловою (вихід на перший план у певні фази руху конкретних жанрів, щоправда, дослідниця не називала біографічну драму серед репрезентативних форм, оперуючи містерією, трагедією, комедією, мелодрамою). М. Шаповал підкреслює: «Художньо-біографічна література набуває особливої популярності саме тоді, коли максималістські маніфести авангарду потроху втрачають прихильників, і культурна традиція, зазнаючи реінтерпретації та гібридизації, лягає в основу нової естетики. В українській літературі також, починаючи з останньої чверті ХХ ст., розвиваються основні види художніх біографій: сюжетно-подієві та асоціативно психологічні, формалізовані життєписи видатних особистостей минулого» [210, с. 244-245].

Навіть відходячи від авангардного заперечення й формуючи новий міф, біографічна драма, на думку вчених (О. Бондаревої, М. Шаповал) зберігає притаманну їй, начебто, від початку провокативність, дражливість, яка стала надзвичайно востребувана саме зараз, по-перше, у координатах постмодерного мислення, а по-друге, в ситуації перегляду класичного надбання й руйнування канону класиків із метою його оновлення. У цьому плані літературознавці посиляються на авторитет С. Аверінцева [2], його класичні праці, присвячені

античній біографії, тобто витокам, матриці метажанру. Зокрема, О. Бондарева опирається на тезу про відпочаткову не канонічність біографії. М. Шаповал акцентує на висновку С. Аверінцева про свободу, демократизм, базування на «плітці», на відцентрових тенденціях біографії, її відштовхування від монументальної історіографії. «Тому природними та улюбленими героями античних біографій були особистості, причетні до книжної вченості, або до світу вуличної сенсації [3, с. 641-643]. Сучасна українська драматургія, – наголошує М. Шаповал, – цю типологію зберігає, «включно з атрибутом пліткування: Роман Шептицький «пліт кується» як майбутній кар'єрист і лібертин («Андрей Шептицький» В. Герасимчука), Мессаліна Валерія – як німфоманка («Химерна Мессаліна» Неди Нежданої), вловлюється побутова брутальність Т. Шевченка («Оксана» О. Денисенка), а життя Едіт Піаф фактично змонтовано з пліток («Ассо та Піаф, або Останній тост за Мермоза!» О. Миколайчука-Низовця). Розпочатий перелік можна нескінченно продовжувати, оскільки цей ризикований прийом дає можливість шокуючим жестом обіднити «забронзовілі» постаті <...>» [210, с. 246-247]. Тобто дослідниця спеціально підкреслює не канонічність сучасної біографії, її відцентровість, схильність розчиняти канон і доводить це переконливими прикладами. В цьому плані драматургічні експерименти не тільки корелюють із тенденціями «знеторонення», притаманними постмодерністській прозі і поезії, а навіть виглядають більш традиційними, природними й послідовними.

О. Бондарева оцінює інтенції сучасної біографічної драми не так однозначно й виокремлює зустрічні, контрастні тенденції, вірність саме такої характеристики ще мають підтвердити подальші студії драмопису.

З одного боку, увиразнюється «жанрологічна «законсервованість» і «стабільність» біографічної драми, що, зауважимо, виглядає незвичним у сучасному кризовому контексті. Ця теза, на наш погляд, дискусійна, якщо взяти до уваги жанрові та інтерпретаційні експерименти, але, можливо, вона відбиває індивідуальні позиції драматургів. Зокрема, той факт, що, на відміну від постмодерної поезії й прози, сучасна драма не допускає «тотального знетронення заміфологізованих прототипів. <...> Драматургія, як ми пересвідчилися, йде не шляхом «розчавлення»,



«деструкції» або скасування авторитетів, у її «світцях» продовжують перебувати Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Кобилянська, О. Довженко, Шекспір, Л. Толстой, Чехов» [20, с. 247]. Звернено особливу увагу на той факт, що не піддається руйнуванню «міф батьківства», знов-таки на відміну від постмодерністських прози й поезії. Драматургія обирає шлях «суттєвого розширення мистецького пантеону, його поступової деієрархізації, коригування набору узагальнених якостей його представників <...>» [20, с. 249].

Але, з іншого боку, на фоні цього консерватизму відбуваються суттєві зрушення, що свідчать про налаштованість біографічної драми на посилений рух, експеримент. Його ознаками стають: створення сильного протагоніста (знов-таки на відміну від постмодерної прози й поезії) й вироблення нових моделей митця, які заперечують і канон, і постмодерніську деконструкцію, базуються на орієнтирах різних стилів, особливо бароко й модернізму. «Натомість раціонального, впевненого у своєму житті-покликанні (боротьбі) «мармурового» ідеологічного доктринера <...> драматурги здебільшого пропонують децентрованого інтуїтивного персонажа, який сприймає власну творчість із позицій барокових (формальні трюки, містична місія, мовні ігри), модерністських (божевілля, загострення архетипної сфери, синестезія, досвід граничної межі, сновидіння, спокута) або постмодерністських (гра, операційна логіка, цитатність, конструювання, перелицювання полярних акцентів, циклізація біографічних сюжетів).

Нова концепція драматургічного героя біографічного жанру, запропонована на межі століть, змінює не стільки ставлення драматургів до своїх персонажів та їхніх життєвих прототипів (адже для авторів новітніх п'єс на відміну від постмодерністської прози Ю. Андруховича, С. Жадана та інших, Шевченко лишається класиком так само, як і Шекспір, Леся Українка, І. Франко, Л. Толстой та ін.), скільки розширює межі авторської свободи, яка реалізується в різних формально-змістовних площинах» [20, с. 248].

Власне, ми й ставимо за мету увиразнити параметри цієї «свободи».

Зазначимо, що запропоновані до аналізу твори С. Росовецького, А. Семерякової, Т. Іваненко суттєво змінюють матрицю традиційної біографічної

драми й пропонують сміливе поєднання елементів різних форм, що віддзеркалює складну картину світу та її рефлексію, актуалізує проблему творчості в цілому, увиразнює перегляд різних моделей інтерпретації конкретної особистості й обґрунтовує авторську узагальнюючу метаконцепцію Митця. Це підтверджує статус сучасної драматургії як поля відвертого художнього експерименту, свого роду дослідного зонда сучасної літератури.

Наприклад, твір С. Росовецького гротескно поєднує наукове начало (письменник є відомим літературознавцем, доктором філологічних наук, автором монографії «Шевченко і фольклор») із фантастичним. Фактично пропонується «філологічний трагіфарс», якій органічно вписується у наукову й художню шевченкіану, особливо в ту її частину, що інтерпретує міф про митця і його власну міфотворчість (праці «Шевченко як міфотворець» Г. Грабовича, «Шевченків міф України» О. Забужко) та сучасні критичні баталії й культурологічні узагальнення («Шевченкофобія в сучасній Україні» І. Дзюби, «Шевченко і шевченкоїди» І. Бондаря-Терещенко, «Відчепитися, брати мої, молю вас, благаю» Т. Кузькова та ін.).

Інший твір «Сповідь з постаменту» А. Семерякової, присвячений Іванові Франку, включає елементи «містичної поеми», видіння, сповіді, використовує метафізичну поезію, опирається на барокові традиції й переглядає узагальнену модерністську модель поета як безумця і медіума, мосту між двома світами. При цьому досліджуваний твір має жорстку документальну основу, яка не порушується, а піддається розширеній художній інтерпретації, також й у формі уявної сповіді головного персонажа.

Так само збагачується палітра біографічної драми й у творі Т. Іващенко «Таїна буття», залучаються форми снів, сповіді, увиразнюються риси драми ідей і любовної драми, елементи мелодрами поєднуються із трагічними інтерпретаціями долі персонажів, метафізичними роздумами над фатумом, незбагненими й жорстокими законами буття, містичними пророцтвами.

Такий складний, але успішний синтез форм, дискурсів прислуговується досягненню надзвичайно важливої мети – встановленню діалогу класики й

сучасності, узагальненню уявлень про творчу особистість в цілому у процесі художньої авторефлексії літератури, її художнього та національного самовизначення.

### **3.2. «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури**

Твір С. Росовецького високо оцінили критики, читачі. Письменник став лауреатом Конкурсу «Коронація слова» у 2006 – 2007 році саме за цю драму. Твір органічно увійшов у сучасну художню Шевченкіану, демонструючи нові можливості дискурсу, підходи до прочитання знакової постаті у національному культурному контексті й філософському ракурсі.

П'єса з'явилася в той час, коли (починаючи, за хронологією Т. Гундорової, із 1990-х) дебати навколо постаті Т. Шевченка розгорнулися надзвичайно широко, а в художній літературі вже склався свого роду алгоритм інтерпретації. Аналізуючи постмодерну гілку літературної рецепції, Т. Гундорова наголошує на грі з каноном як провідній стратегії. Вона оприявнюється у відвертих містифікаціях, у «профанації сакрального культу українського письменника» [53, с. 365]. Увиразнюються також три варіанти втілення названої стратегії реконструкції канону та створення образу Т. Шевченка. «Переформатування літературного канону, яке ми спостерігаємо впродовж постмодерного періоду в українській літературі, відбувається за законами естетичної гри і властивого їй «тотального опосередкування» (за Г. Гадамером), внаслідок якого у грі відбувається *перетворення* всіх учасників комунікативного процесу – і творчості самого Шевченка, і його читачів і моделей його репрезентації у сучасній культурі. У цій грі із Шевченком у сучасній літературі можна виділити кілька стратегій, а саме:

- 1) конкретизація образу поета,
- 2) творення альтернативного образу,
- 3) перетворення шевченкового канону на «перформанс» [53, с. 364-365].

Наша мета – дослідити прирощення у колі стратегій інтерпретації та способи формування авторської мети концепції мистецтва, образу Митця у тісному зв'язку з певною драматургічною формою.

Безсумнівно, п'єса вписана у постмодерний контекст і відображає (як і аналізована Т.Гундоровою лірика) систему рис цього стилю: гру, іронію, інтертекстуальність, діалогічність, використання провокацій і перформансів. Але вона повертає їх у площину авторефлексії літературою цих якостей та їх можливостей, тобто формує метапозицію не тільки до фігури класика, а й до засобів її зображення й пошуку власного нового орієнтира (універсальної моделі Творця). І саме в цьому ми вбачаємо суттєвий зсув у площині інтерпретацій і новаторство твору.

Показовим, на наш погляд, є й вибір С.Росовецьким жанру твору, це – трагіфарс. П'єса поєднує найбільш контрастні начала: з одного боку, притаманне фарсові легке комедійне, а з іншого – трагічне, яке висвітлює традиційне протистояння героїчної особистості силам, що її перевищують. Саме як висока й трагічна інтерпретується доля Т.Шевченка. Власне, документальна основа диктує відповідний пафос твору. У сюжеті долі митця (інтерпретованому іншими персонажами) фіксуються важкі випробування, поневіряння, заслання, царський суд, самотність, соціальна приниженість, невизнання творчості тощо. Складний пафос має й авторефлексія героя у фіналі твору. У ній увиразнюється романтичний трагічний конфлікт ідеалу й дійсності, причому ідеал, мрія про поєднане особисте й суспільне щастя лишаються недосяжними і для поета, і для його нащадків, і наших сучасників.

Підкреслюється й трагічна недосконалість людини, що унеможлиблює досягнення ідеалу. Показовим є й високий, проповідницький тон монологу, який містить і гірке самопокаяння, й екзистенціальний трагізм спільної для всіх приреченості на смерть, метафізичної самотності полишеної Богом людини, але, одночасно, – стоїчної відповідальності за вибір і долю. «Немає ніяких радощів у минулому, а майбутнє може зрадити вас – то ж намагайтеся робити прекрасною ту коротку мить, в якій живете, а коли не вдається насолоджуватися нею, спробуйте

прожити її хоча б по-людськи осмислено. Бо ж як умрете – не прийде до вас Ісус Христос, щоби воскресити, як друга свого Лазаря, хіба що хробаки прийдуть до вас. Не було і не буде більше таких друзів, лише Лазареві пощастило.

Ні, я не відрікаюся від свого пророцтва:

*І буде син і буде мати,*

І будуть люде на землі.

Однак це ще не про вас. І не про мене» [139, с. 154].

Очевидним є катарсичний ефект фіналу, притаманний саме високій трагедії.

Зауважимо, що поєднання контрастів, елементів трагедії й комедії, висвітлює перехідне художнє мислення, схильне до антиномій, парадоксів, що виливається часто в жанровому синтезі.

Використання можливостей комедії розкриває інтенції до оновлення мистецтва слова, тобто загострює традиційний для перехідного мислення конфлікт «старого» й «нового», видає націленість на інновації. За думкою відомого французького дослідника драматургії й театру Патріса Паві, саме комедія є найбільш придатною для авторефлексії літератури і її оновлення формою. «На відміну від трагедії комедія нічого не має супротив ефектів учуднення та залюбки використовує елементи самопародії, розкриваючи у такий спосіб свої прийоми й художній метод. Вона являє собою один із трьох жанрів, які вирізняє високий рівень самопізнання, тому комедія часто функціонує як метамова критики і як театр у театрі» [131, с. 184].

Тобто, С. Росовецький підключається до більш широкої традиції саморефлексії й оновлення мистецтва слова, а не тільки використовує постмодерні настанови. Названі властивості комедії (та її форми – фарсу) резонують із намаганням автора переглянути ставлення до класика, вийти за межі канону, створити дзеркало, в якому мистецтво могло б розглядати себе й оновлюватися.

Вибір складної форми з комічним началом дозволяє впустити в п'єсу стихію карнавального сміху й залучити притаманні українському драмопису принципи бурлеску.

Суд над Т. Шевченком постає як театралізоване дійство і саме так сприймається дійовими особами й глядачами у залі, що періодично подають свій голос, втручаються у діють і дають оцінки постановці.

Фантастичним чином така подія підтримується «на горі» (тобто Господом), вона переглядає сутність реального, земного, царського суду над поетом і одночасно бурлескно пародіює суд Божий. Усі дійові особи власне їх душі, викликаються з того світу, з раю, пекла, чистилища (у ролі якого може виступати і зал з глядачами).

Зображення усіх частин того світу має карнавальний характер. Висвітлюється перевертання центру й маргінесу, високого й низького (наприклад, Микола І, реагуючи на Божий грім, що супроводжує перетин часів, зауважує: «Чаял я хоть здесь найти покой і порядок, а тут у Тебя (*дивиться вгору*), мій Боже, сущій бардак» [139, с. 106]. А у картинах пекла, навпаки, підкреслюється порядок і акцентується тілесний низ й бурхливе цікаве життя: смішні бійки киплячих у котлі суперниць-повій, що ревнують чергового сатану одна до одної, їх ідилічне пліткування в котлі, залицяння до учасників процесу й призначення побачень за точними адресами – на Бульварі повій, в Секторі бандер тощо.

У картинах раю комічний ефект породжує невідповідність характерів персонажів і обставин сакрального світу: для занадто владних, енергійних і грішних чиновників (які, власне, не повинні були потрапити до раю, але за законами карнавального перевертання опинилися саме там) звичай і побут цього місця здаються неприємними й сприймаються майже як покарання. За словами Л. Дубельта, «Зранку до вечора слухай арфу – кишки вже із середини вивертає. Одну – однісіньку розвагу собі влаштував – стройові заняття з ангелами, а так ніякої їжі для розуму» [139, с. 89]. Через добродійну нудьгу святого місця його жителі, учасники судового процесу, залюбки беруть участь у цій розвазі, яка повертає їх до подій грішного минулого та сумнівних прижиттєвих ролей («Микола І. «Я, пожалуй, останусь, посижу. Развлечений-то у нас раз-два й обчелся» [139, с. 108].

У бурлескний спосіб «реалії» сакрального світу суттєво знижуються до побутових: отець Григорій продовжує писати доноси, чиновники сприймають все

крізь призму уставу і, власне, не змінюються, лишаються служилими людьми («Дубельт. Чи можу я бути вільним, панове? Чергую сьогодні у райському генеральському колі при роздачі порцій, а мені ще за уставом належить з амброзії пробу знімати» [139, с. 99]. «Захисник. <...> Давайте закінчувати, панове. Вечірня повірка от-от начнеться, а там і «Зорю» зіграють на тимпанах. Пожалуйте тоді на килим до начальника ангельського караулу» [139, с. 150].

У карнавальному ключі модифікується й традиційний міфологічний сюжет мандрів іншими світами. Так, персонаж Вічний Студент вибігає на сцену із зали і пропонує свою інтерпретацію характеру поета, сповнену фрейдистськими й провінційними комплексами, за що карається тимчасовим зануренням у пекло, в компанію простих злодіїв, які сприймаються ним у народницькому ключі і дають матеріал для філологічного дослідження специфічної лексики.

Показово, що самі персонажі (душі тих, хто так чи інакше був причетний до долі Т. Шевченка) сприймають суд над поетом як театральну виставу, причому з яскравим комічним фарсовим модусом. Залучення до дійства сприймається як примусове, або ж, навпроти, стає добровільним, особливо в процесі розгортання дії й загострення конфлікту, коли бар'єр сцени починають перетинати зацікавлені глядачі і стає очевидним, що доля поета є ракурсом озвучення важливих проблем чи самоутвердження деяких особистостей. «Микола І. <...> Я же понимаю, что без воли Небесного Самодержца (*тикає пальцем вгору*) нікто би тебе не позволил устраивать здесь это шутовское представление да пересуживать решенное в свое время <...> Я же против доброй шутки ничего не имею <...>» [139, с. 100].

Деякі герої, не згодні з інтерпретацією образу Т. Шевченка, називають дійство «комедією суду». Зокрема, М. Драгоманов самовільно вривається на сцену і, пропонуючи свою власну версію характеру поета і його впливу на політичне життя, зауважує «Це китайська комедія якась, а не суд» [139, с. 109].

Крім карнавальної стихії комічне начало, на наш погляд, породжується наступними чинниками.

По-перше, не відповідністю точки зору об'єкта. Наприклад, про велику людину міркують «лакеї» за природою (до яких, власне, відносяться усі чиновники),

штатні «шевченкознавці», закомплексовані «Вічні студенти», задушені заздрістю літератори або ж «мам зелі» чи колишня наречена Лікера Полусмак, яка не бачила у підстаркуватому закоханому великої людини і поета, зрештою, долучається й сучасна «зірка шоу-бізнесу», що перетворює образ поета на шарж.

По-друге, комічний ефект породжує невідповідність проголошених цілей і прихованих намірів учасників процесу. Деяких приваблює можливість гри й містифікації, перевертання оцінок, радикальної зміни інтерпретацій. При цьому руйнується сам принцип об'єктивності. Захисник (у цій ролі на «суді» виступає літератор Йосип Іванович Сенковський) заявляє: «<...> я давно вже так не розважався. Одного разу, коли в одній статті підніс Кукольника до небес, а в наступній вибачився перед читачами мимолітною примхою та не залишив від нього каменя на камені. Пролонгуйте усім нам свято, прошу вас» [139, с. 130].

Комічний ефект досягається доведенням до абсурду й учудненням певної ситуації з життя Т. Шевченка. Наприклад, комедія переростає у фарсову поп-виставу з виступу зірки маскультури, що вривається на сцену із сьогоденних часів, як із пекла. Реальні деталі розриву Т. Шевченка з Лікерею і стягнення з невірної нареченої подарунків висвітлюються карикатурно. Зірка викрикує:

Гей! Гей!

Віддай все, що ти поїла,

Віддай сало, віддай свічки,

Віддай гречку, черевички!

Гей! Гей!

О. Веніамін (*тонким голоском, намагаючись перекричати фінальні акорди, що їх видає гітарна група*) Да воскреснет Бог і да рас точаться вразі його! Амінь.

(*Пародія на масмедійну діву зникає, музика замовкає. Темрява*)» [139, с. 133].

Поява подібного образу, на наш погляд, видає негативне ставлення автора до «привласнення» національного генія масовою низькою культурою.

Комедійна складова п'єси гармонічно співвідноситься з постмодерними рисами твору, оскільки постмодернізм, схильний до іронії та гри, уникає трагедії. Ці



настанови підкріплюються підвищеною театралізацією твору, принципом театру в театрі й гротескністю образів.

Суд над Шевченком саме розігрується й перетворюється часом на провокаційний перфоманс, особливо зважаючи на дивні постаті «Головуючого» та маску, яка заміняє відсутнього на сцені Т. Шевченка. Головуючий вбраний гротескно театральню із постмодерним змішуванням стилів і комічним натяком на традиції античної трагедії. Це «високий чоловік у білій мантиї, обличчя прикрито театральною маскою Зевса, стоїть на котурнах, говорить через рупор» [139, с. 79]. Його можливості й поведінка теж провокаційні. З одного боку, він має найвищі повноваження викликати на суд душі причетних до долі поета. А з іншого, його мова й поведінка бувають профанно знижені, поєднують невідповідні ракурси й царини. Наприклад, сучасний молодіжний сленг перетинається з бюрократичною мовою і контрастує із сакральним дискурсом.

«Голос із залу. Хто вас призначив судити Поета?!

Головуючий. *(заводиться)* Хто, хто? Ей ти, в пальто! Запитав, так хоч відповідь вислухай, чоловіче! Той, Хто призначає, ось Хто *(вказує пальцем на стелю і продовжує змученим голосом)* Кандидатури судового присутствія призначені Зверху й обговоренню не підлягають. Милостиві государі, представитеся, будь ласка <...>» [139, с. 82].

Вже ця перша сцена, яка відкриває п'єсу, підкреслює постмодерну налаштованість на гру, яка розкривається й у підвищеній театральності: суд розігрується, ролі у ньому розписані, дійство коментується «глядачами» із зали, декларується наявність сакрального Режисера («Небесного Режисера», якщо використати визначення Юрієм Андруховичем Абсолюту у «Центрально-Східній ревізії»), і він, дійсно, одного разу втручається у дію, реальні історичні фігури у ролях «обвинувача», «захисника», «свідків» вживаються у пропоновані обставини, реалізується принцип квіпрокво (ніхто не зміг розгледіти Шевченка у масці «Головуючого» на власному процесі).

У творі домінує принцип «театру у театрі», який підключає «Шевченка під судом» до могутньої барокової традиції, у якій «світ – сцена, а чоловіки й жінки –

лише актори» (В. Шекспір). У межах такого бачення світу, як підкреслює Патріс Паві, «життя – це сон» (за Кальдероном), Бог – драматург, режисер і головний виконавець. Дослідник висвітлює особливу авторефлексійність і комічну модальність такого принципу: «Цілі, яких прагне досягти ця форма, можуть бути різноманітними, але вона завжди містить у собі момент рефлексії з приводу ілюзії й маніпулювання ілюзією. Показуючи на сцені акторів, які переймаються своєю комедією, драматург пропонує «зовнішньому» глядачеві ідентифікуватися із глядачем «внутрішнім» і, таким чином, оприявнює його дійсне положення – положення театрального глядача, який спостерігає вигаданий світ фікцій. Завдяки такому подвоєнню театральності, зовнішня точка зору сприяє сприйняттю згущеної реальності. Ілюзія ілюзії стає реальністю. <...> Кожній театральній виставі притаманне спонтанне роздвоєння на ілюзію або навіть фікцію й рефлексію із приводу ілюзії або фікції» [131, с. 388-389].

Дія принципу «театру у театрі» посилюється подвоєннями дії та взаємними відображеннями завданих драматичних ситуацій «судів». Така позиція модифікує постмодерний принцип дублікації – повтору, кружляння, але наповнює його змістом перегляду інтерпретацій й збагачує метою – створити власну метаконцепцію митця. Поставлений на сцені суд стає, по-перше, переглядом вироку земного самодержця (царя), по-друге, відтворює і пародіює дискусії навколо фігури Т. Шевченка, що точилися за життя поета, тобто театралізує суд людський із усіма притаманними йому ревнощами, заздрістю, несправедливістю, духовною й моральною сліпотою учасників (тому «свідками» звинувачення і захисту викликаються реальні історичні особи: граф Бенкендорф, А. Кубинський, Ф. Булгарін, Й. Сенковський, генерал Дубельт, М. Драгоманов та ін.).

Саме цей зріз твору наповнений документальними фактами, інформацією, яка може бути невідомою пересічному глядачеві. Художній і науковий дискурс удало перетинаються, створюючи образ епохи, культурний контекст життя й творчості митця.

Вистава резонує з нинішнім конфліктним дискурсом переоцінки класики, тобто новим «судом» над Шевченком, в якому задіяні сучасники. Їх представляють

«глядачі» в залі із доволі традиційними й штампованими репліками, карикатурний «шевченкознавець», що у своїй промові відтворює застарілий канон, «Вічний студент», для якого Шевченко лише привід для самопрезентації й звинувачень співвітчизників у провінційності, зрештою, звірка естради. Крім того, дійство, що розігрується учасниками процесу, стає варіантом суду Божого. І, зрештою, у фіналі моделюється уявлення про ще один «суд» – геніального поета над собою, його дія рушиться авторефлексією героя.

Театральності та постмодерної провокаційності додає і маска Т. Шевченка. Дух або ж реальна постать геніального обвинувачуваного замінені «опудалом» – дерев'яним каркасом, убраним у гумовий макінтош, а голову замінює посмертна маска. Опудало періодично, як механічна лялька, здіймає руки у відповідь на репліки учасників процесу. Ці жести знаменують відчай і журбу, але в текстових ремарках підкреслюється, що вони мають бути одноманітними й покликані швидко набриднути глядачеві. Подекуди опудалом править персонаж «Слуга», що посилює схожість «Шевченка» із лялькою.

Ця фарсова заміна Тараса Шевченка «опудалом» підкреслює театральність, умовність дії, дискредитує ідею суду і, одночасно, видає авторську негативну рефлексію однієї з версій інтерпретації поета як фігури нещасної, вічної жертви, плакальника й печальника. Тобто, із першої ж сцени автор включається у дискусію щодо образу митця, але свою версію не зводить до постмодерного перформансу, про що свідчить подальша дія і особливо фінал.

Стилістика драми С. Росовецького схожа з аналізованими Т. Гундоровою постмодерними віршами, де руйнується канон Т. Шевченка. Але й виходить за межі запропонованих стратегій і настанов, оскільки орієнтована і на серйозність, на укладання метаконцепції. Її у певній мірі забезпечує авторефлексія героя – геніального поета й пророка Шевченка у фіналі. Вона є ліричною, серйозною, дидактичною, містить трагічні ноти й максимально наближує твір до жанрової матриці метадрами.

Що ж стосується постмодерних рис, то вони не тільки сприяють перегляду канону образу, а й самі стають об'єктом рефлексії, їх можливості переоцінюються,

випробовуються. Тобто метапозиція формується не тільки до фігури класика, а й до засобів її зображення, у чому ми вбачаємо суттєвий зсув і новизну твору, посилення авторефлексивних тенденцій літератури.

Відсутність Т. Шевченка на сцені (заміна «опудалом» та маскування «Головуючого», що не розкриває себе до останньої хвилини п'єси) свідчить, на наш погляд, про суттєвий зсув у художньому відтворенні образу: увага переноситься на різноманітні інтерпретації, на систему дзеркал, і основним конфліктом стає саме конфлікт інтерпретацій образу Митця. Навіть фінальні слова Головуючого, який зняв маску Зевса й відкрив обличчя Шевченка, стають важливою, але однією з реплік у цьому зіткненні суджень. В цьому плані твір наближається до жанрового «канону» драми або ж комедії ідей.

У складному за формою драматичному творі «Шевченко під судом» реалізовані різні типи конфлікту, зокрема, за типологією Патріса Паві [131, с. 199], тут і «зіткнення двох непримиренних моралей», й суперництво персонажів по політичним мотивам, і своєрідно інтерпретований сторонами «конфлікт інтересів індивідууму і суспільства» (такі конфлікти характеризують стосунки Шевченка із сучасниками, державними чиновниками, критикою), представлено й конфлікт внутрішній, екзистенціальний, що виливається у протиріччя самовизначення поета. Зрештою, проявляє себе й конфлікт метафізичний – людини і долі, «духовна або метафізична боротьба людини з началом, що її перевершує: принципом або бажанням (Бог, абсурд, ідеал, боротьба із самим собою» ) [131, с. 199]. Останні два типи пов'язані із трагічною модальністю твору.

Але всі ці типи конфлікту інтегруються й слугують домінанті твору. Вона є, на наш погляд, зіткненням інтерпретацій фігури й творчості конкретного геніального митця, що стає підґрунтям для найширших художніх узагальнень і являє собою форму авторефлексії літератури. Волею автора у п'єсі стикаються контрастні концепції й міфи про Шевченка. Автор збирає й художньо переоцінює опорні точки інтерпретаційного дискурсу, випробовує їх історичним матеріалом.

Кожна з інтерпретацій формує певну образну модель, яка й випробовується у творі в системних зв'язках з іншими.

Зауважимо, що навіть, коли мова йде про застарілі інтерпретації (які, наприклад, мали місце за життя поета, функціонували в імперських колах), автор їх розглядає як актуальні, екстраполює на сучасність («А ви помітили, напевно, до чого ляльковими здавалися мої судді на початку нашого фарсу, як легко було ляльководові смикати їх за мотузочки! І як вони ожили, як оговтались ближче до завіси, коли демократична говорильня завершилась і до них повернулося право судити й карати!» [139, с. 153].

Перехід часових кордонів моделюється постійно, що свідчить про намагання автора продемонструвати повторюваність небезпек і викликів, іронії історії, універсальність певних моделей митця (зокрема, «бунтаря», ворога режиму).

А, по-друге, спираючись на факти реальної біографії, автор проявляє інтенції до найширших узагальнень і моделює власну метаконцепцію творчої особистості взагалі, фактично, дає власну інтерпретацію низці філософських проблем і аспектів психології творчості.

Протягом твору учасники «суду» обговорюють три звинувачення – у державній зраді, атеїзмі, аморальності Шевченка. Дебати на ці теми моделюють у підтексті низку проблем і зумовлюють появу певних образних моделей інтерпретації образу Шевченка. Власне, кожен з учасників процесу дає свою однозначну характеристику й модель-визначення Шевченка. Лише один із персонажів – княгиня Репніна висловлює сумнів у можливості кваліфікувати надскладну особистість поета. І одночасно її слова пояснюють авторський задум зобразити Шевченка у декількох контрастних дзеркалах, у сприйнятті різних людей, щоб зібрати частки зображення у єдину мозаїчну картину.

«Репніна. Кантівська Dingansich, «річ у собі» – ось чим завжди була для мене його душа, і я можу розповісти тільки звернений до мене бік її поверхні» [139, с. 143].

Перше звинувачення у державній зраді ставить широку філософську проблему «митець і влада». Оскільки слово надане владній стороні (від Миколи I до Бенкендорфа, Дебеля та ін.) підкреслюється не «жертвність» долі і образу поета, а, навпаки – їх сила й небезпечність. Запропоновані моделі взаємодіють у

семантичній системі як контрасти, тези, антитези й подвійні заперечення. Шевченко інтерпретується як невдячний раб, що посмів бунтувати, «ярий бунтар і безбожник», «бунтар і шахрай» [139, с. 84, 141, 107], як порушник не тільки соціального спокою, а й метафізичного порядку.

Важливим смисловим прирощенням до цих традиційних моделей стає акцент, що увиразнює притаманне межі ХХ–ХХІ ст. перехідне мислення. Шевченко інтерпретується як бунтівна периферія, що повстала проти центру й готує перевертання світоглядних та соціальних полюсів. Така позиція відобразилася, зокрема, в характеристиках поета Миколою І, що пояснюють справжні причини жорстокого покарання Т. Шевченка засланням і заборонаю писати й малювати, «<...> вся ета полуобразованная обслуга – художники, архитекторы, актеры, полторы – все они должны знать своего места» [139, с. 107].

За логікою перехідного мислення (проаналізованою в роботах Д. Тойнбі, М. Хренова), саме маргінал має стати вождем, а фігура митця в кризові часи характеризується як особливо авторитетна, придатна до ролі лідера історичної руйнівної сили. Так, Дубельт, розмірковуючи про слов'янське товариство і його таємного неформального лідера, заднім умом визнає, що таким міг бути саме поет: «Уж якщо було це товариство фантазерів і базік, – то головним і найнебезпечнішим у ньому мав бути віршотворець!» [139, с. 96]. У тексті п'єси ця позиція підсилюється моделюванням контексту, паралелями між образами письменників-вождів та формуванням біблійного міфологічного підтексту, хоча й викрученого: маргінал стає вождем спротиву і тому єретиком, зрадником, фігурою, що протистоїть самому Хресту (в цій парадигмі царські чиновники мислять владу сакральною, а себе – її правовірними янголами-охоронцями): «Дубельт. <...> Ось пожалував мені государ три тисячі десятин лісу, так знайти би там дві справді мерзені осини, аби на одній повісити Герцена, а напроти – Шевченку!» [139, с. 98].

У межах моделі «поета-вождя» або ж «поета-ворога», в інтерпретації обвинувачів, розставляється низка акцентів.

Перший – це підкреслення сили слова як найстрашнішої зброї. Доводиться це в апофатичний спосіб, від протилежного. Дубельт, намагаючись дегероїзувати

Шевченка, наполягає на тому, що поет не був справним воїном, за десять років «не навчився рушничним прийомам: тільки скулив і бідкався» [139, с. 95], не робив військову кар'єру, не виявляв хоробрості. Але саме такого, не войовничого, штатського визнає найстрашнішим ворогом режиму.

Другий акцент зроблено на національній специфіці характеру. Дубельт визнає Шевченка надзвичайно небезпечним ворогом, хитрим, таким, що володіє і стратегією й тактикою боротьби. Чиновник визнає, що поет тричі його обдувив, як, власне, й інших владних персон. І це пов'язує із властивостями національного характеру, називаючи Т. Шевченка «малоросійським Тартюфом», демонізуючи супротивника – «хохлацька бестія». А у монолозі «Обвинувача» національний аспект переростає навіть у принизливий варіант історіософії: доля деяких народів (у цьому ряду опиняються українці, шотландці, індуси) полягає, начебто в «окультуренні» сильними сусідами. Ситуацію очуднює й робить комічною паралель із Вальтером Скотом. У цьому ж ключі звучить і «захист» Миколою І національних здібностей українців: «Хохли при должном воспитаніи і руководстве лучшие в Російской арміи унтерофицери» [139, с. 113].

У цьому дискурсі бунтівний поет виявляється ще й порушником запрограмованого ходу історії, тобто його постать із соціальної площини виходить на історіософську і стає доказом можливостей принципово іншого національного самовизначення й загального шляху. Подібні роздуми героїв і авторська альтернатива, безсумнівно, націлені на сучасність й підтверджують статус Шевченка як орієнтира національної самоідентифікації.

Саме ці особливості конкретизують абстрактну міфологічну модель «поета-вигнанця», що страждає на диких кордонах імперії. Отець Веніамін пропонує їй як вічний орієнтир: «Овідіус теж був засланий за вірші» [139, с. 91].

У певній мірі з цим орієнтиром співвідноситься інша «дегероїзуюча» характеристика, яку дає поетові герой твору Драгоманов. У його інтерпретації Шевченко – зовсім не вождь, і в такому ключі не сприймався, начебто, протестно налаштованими студентами, він бачився їм м'якою й відстороненою фігурою, тобто,

чимось схожим на несправедливо покараного Овідія: «<...> Добродушний Тарас Григорович і не був ніяким революціонером» [139, с.111].

У межах моделі «поет – вождь» увиразнюється ще одна важлива опозиція – «селянин» (або ж «мужик») / «аристократ». Автор переосмислює доволі розповсюджену в минулому соціальну, класову інтерпретацію Шевченка як, перш за все, представника пригнічених верств, селянина за ментальністю. Цій моделі протиставлено іншу – аристократа духу, генія, який вивищується над соціальними системами координат, вимірюється іншими параметрами (сакрального – демонічного), презентує духовну еліту народу. В цьому плані показові роздуми близького друга поета княгині Репніної. Знаменно, що в них вона поміщає постать Шевченка в історичний контекст, створює образ благородного вождя народу, бачить у ньому ознаки певного типу – воїна духу, лідера бунтівної периферії, навіть інфернальної сили: «<...> він тримався із старим князем, моїм покійним рара, як з рівнею, і вони пречудово один із одним ладили і один одному симпатизували. Більш того, часом я помічала в Шевченка особливу плебейську гординю, і тоді він живо нагадував мені німецьких селян епохи Реформації, що йдуть із вилами на закованих у залізо рицарів. Іноді у цій гордині вбачалося мені й дещо сатанинське» [139, с. 143-144].

Бачимо, що контрастну модель «мужика» / «аристократа» суттєво романтизовано.

Очевидним стає принципове намагання автора вивести образ Шевченка за межі моделі «селянського поета», підкреслюючи всеохопний характер шевченкового дару й спадщини. Про це свідчить повернення до названого аспекту інтерпретації в інших епізодах, на «допитах» свідків, які близько знали поета. Зокрема, в цьому плані показовим стає діалог «Захисника» й «Лазаревича». Перший, намагаючись спростити образ поета, ставлячи під сумнів його геній і всенародну вагу, висловлює думку, що митця підтримують, перш за все, соціалісти, приваблені селянським походженням Шевченка. Але така позиція отримує відсіч. При цьому автор проводить показові паралелі з іншими історичними постатями, зокрема, із



типовим, на його думку, втіленням «селянського поета», якому Шевченко створює різкий контраст.

«Захисник. *(зневажливо)* Ви, мабуть, із цих... із соціалістів, і думаєте, що Шевченко геній, тому що вийшов із простолюду?

Лазаревський. <...> Он селянський поет Федір Слепушкін, обласканий свого часу імператором всеросійським, так і залишився селянином у своїх писаннях, а Тараса Григоровича в ті часи, коли я мав честь з ним познайомитися, хто насмілювався би назвати мужиком?» [139, с. 128].

Звинувачення Шевченка у державній зраді провокує обговорення сутності явища й волею автора переноситься на інших персонажів, які, несправедливо обвинувачуючи поета, самі у своєму реальному житті не одноразово виступали в ролі відступників, перевертнів. Цей сегмент п'єси побудовано на яскравому історичному й біографічному матеріалі з життя Фадея Булгаріна, Йосипа Сенковського та ін., на фактах, що стають відкриттям для читача й моделюють відповідний історичний та моральний контекст доби.

Інтегруючи образні моделі, породжені обговоренням проблеми «поет і влада» («поет-вождь», «бунтар», «злочинець», «обманщик», «селянин», «аристократ духу»), бачимо домінантні авторські інтенції – митець зображується як фігура, що покликана часом, ламає силою слова стереотипи старого космосу, формує нову картину світу, національну ідентифікацію і, таким чином, творить історію, задає її вектор на майбутнє. Такий аспект метаконцепції відображає перехідне мислення, інтерпретацію поета саме як актуалізованої кризовим часом постаті, що відбиває й сучасну картину світу.

Якщо перше звинувачення у державній зраді (і, відповідно, коло інтерпретацій, образних моделей) лежало у сфері соціальній і частково історіософській, то інше піднімається у більш високу й абстраговану систему координат, зачіпаючи сферу сакрального. Це звинувачення у боговідступництві. Домінують, на наш погляд, контрастні моделі – «святий» («пророк», «апостол»), «боговідступник» (інфернальна фігура). Найяскравіше проявлення отримала модель,

що втілює стратегію утвердження віри, правди в апофатичний спосіб. Це модель юродивого або ж, за визначенням учасників «суду» – «блязня», пересмішника.

Модель письменника як світського святого притаманна українській культурі в цілому, висвітлює найвищий статус митця, його народне визнання, сакралізацію. Вивищення фігури митця, за словами дослідника літератури XVII-XVIII століть А. Панченка [130], стає одним із варіантів художнього самовизначення у перехідній епохи й реалізується в часи, коли авторитет державної влади й церкви падає. А в епоху пошуків національної ідентичності саме поет може, на думку вченого, стати таким національним орієнтиром, основою національного міфу. Позиція підтверджується аналізом ставлення по О. Пушкіна як «до нашого усього» у російській культурі Срібного століття.

У п'єсі ця модель співвідноситься з високим міфом про Шевченка, який закріпився в українській культурі. Вона традиціоналізується в різний спосіб. З одного боку, завдяки ліризації, а з іншого – очудненню, зрештою, закріплюється навіть завдяки абстрагуванню. Конкретний ліричний її аспект висвітлений у монолозі родича Варфоломія Шевченка, який називає поета «святою людиною». Митець – це «справжній святий на грішній нашій землі» [139, с. 149]. Митець порівнюється із славнозвісним проповідником отцем Левандою й ставиться в один ряд з апостолами Христовими, чим досягається певний рівень абстрагування. Очуднює образ і підтверджує порівняння інший персонаж – Апостол Павло, який раптово з'являється на сцені задля того, щоб завершити «комедію» суду над поетом й виправдати «Тарасія з Кирилівки».

«Апостол Павло. Я тут! <...> Так, це я, Саул із Тарса Кілікійського, за прізвиськом Коротун, проповідник і вісник Слова Божого. <...> визнав я за обов'язок свій заглянути до вас і наставити вас на путь істини. Ось уже другу годину, складаючи послання до вірних Південної Африки і водночас розбираючи тяжбу між вільновідпущениками патриція Марка Юнія <...> я одним вухом прислухався і до комедії вашого так званого суду <...> Справа Тарасія з Кирилівки здається мені не тільки простою, але й надуманою» [139, с. 150].

Статус поета як відзначеного підтверджує й Голос Божий, що закликає Апостола Павла не розкидати бісер перед упертими учасниками процесу.

Аргументація Апостола Павла і його виправдання Тарасія з Кирилівки не стають аргументом для суду. Модель «безбожника» послідовно створюють недоброзичливці поета.

Але в підтексті дискусій лежить глибока філософська проблема природи таланту, місії поета як містка між світами, сутності сакралізації творчості, духовного самовизначення, покаяння й просвітлення. В цьому плані показовим є зіставлення мотивів Шевченкової «Марії» і пушкінської «Гавриїли» як провокаційних творів, що не відкривають усієї глибини метафізичних поглядів і релігійних почуттів геніальних поетів.

Обвинувачами «Марія» названа поемою «блюзнірською». Взагалі модель «блазня» ярко акцентована у творі. У певній мірі це пов'язано з апофатичною традицією національної культури. Але не тільки. Блазень як одне з утілень трикстера є актуалізованою фігурою перехідного мислення. А в рамках постмодернізму, схильного до іронії, провокацій, цей образ особливо популярний і часто протиставлений по контрасту моделі «король», і ці полюси перевертаються у рамках єдиного образу (подібний феномен спостерігається, зокрема, у творах Я. Верещака). Роль «короля» тут може грати канон Шевченка, який обіграє й переосмислює автор. Крім того, модель «блазень» висвітлює опозиції «високе» / «низьке», «норма» / «перверзія», адже провокатор, пересмішник порушує уявлення багатьох дійових осіб твору про те, яким мав би бути державницьки налаштований, інтегрований у соціум, «нормальний» поет.

У п'єсі С. Росовецького модель набуває додаткової специфічної семантики у різних інтерпретаціях фігури Т. Шевченка. По-перше, вона відбиває намагання недоброзичливців принизити й дегероїзувати поета. Варіантом інтерпретації стає «поет-невдаха», що вибрав неправильний шлях: відійшов від «космополітичної» мови живопису, став займатися літературою, обрав українську мову, не захотів інтегруватися в російську літературу, усе це сприймається ворогами поета як збочення, поворот від норми до блюзнірства й міфологічні фатальні помилки, що

призводять до руйнації космосу власної долі й спричиняють загальну небезпеку. Але саме таке відхилення від випробуваного іншими шляху, запропонованої програми й сприяло, як дає зрозуміти автор, формуванню саме національного поета, що вийшов із загального ряду й суттєво над ним винищився.

«Обвинувач. <...> Ну проявилась у тебе здібність мережити вірші, то пиши їх загальноросійською мовою – стежку прокладено: Капніст, Гребінка, Кукольник, Гоголь, нарешті. Ні, справді, чому було йому не піти розумним шляхом земляка свого Гоголя? Той на початку своєї літературної кар'єри проєксплуатував колорит українського побуту й української історії, щоб збагатити російську прозу новими екзотичними фабулами, а останні, зрілі його твори, нічим не зраджували, що він малорос» [139, с. 119].

По-друге, модель «блазень» висвітлює провокаційні інтерпретації національного характеру й викриває насправді той факт, що вороги поета визнають його силу й небезпечність, тобто досягають протилежного ефекту – вивищення образу. Блазень характеризується як руйнівник основ старої картини світу. В цьому плані показовою є характеристика Шевченка обвинувачем, в якій навіть спеціально підбирається низький літературний варіант цієї моделі. Шевченко характеризується як гоголівський Рудий Панько, який випадково потрапив у високу літературу і привніс із собою українське сміхове карнавальне начало, не відповідне «серйозній» нормі.

Фактично автор переходить до інтерпретації важливої проблеми – національної специфіки літератури й особливостей міжкультурного діалогу. І здійснюється це в апофатичний спосіб, через невідповідну спрощену, вульгарну точку зору персонажів «обвинувача» (Фадея Булгаріна) і «захисника» (Йосипа Сенковського). У цьому плані контрастні ролі перетинаються в спільному смисловому полі: обвинувач закидає блюзнірство національній літературі, а захисник, підтверджуючи цей факт, намагається виправдати заблудлого фатальним впливом національної традиції і саме в такому ключі «виправдати» фігуру поета та його образливу поему «Сон». «Фатального значення набула і та обставина, що пишучи своєю мовою, Шевченко <...> вимушений був звернутися до традицій своєї

літератури, а малоросійська література <...> в основному блазеньська, малоросійські літератори насміхаються над характером і комічними звичаями свого простолюду <...> Почитайте кращого малоросійського письменника Грицька Основ'яненка – порвете кишки від реготу. Ось наш піт і пішов зубоскалити – спочатку над собою (він там, коли не помиляюся, обзиває себе юродивим і п'яницею), а потім не може зупинитися і в такому же блазеньському тоні починає описувати навіть її... <...> його підвело до державного злочину не що інше, як захоплення малоросійським віршоплетством. Пасічник Рудий Панько прийнявся патякати про осіб, для нього недоторканих» [139, с. 114].

Таким чином, модель підключається до метадискурсу, постать Шевченка перенесена в контрастні ряди митців, провокується обговорення проблеми специфіки української літератури в цілому, певною мірою пояснюється й сміхова модальність самого твору «Шевченко під судом», тобто здійснюється авторська творча авторефлексія.

По-третє, модель «блазня» не тільки присутня в характеристиках Шевченка іншими персонажами, а й реалізується і в образі «Головуючого». Його зовнішність і манера поведінки яскраво блюзнірські й театральні – хитон, маска Зевса, котурни, рупор, часом стильова мішанина в репліках, провокаційні виклики свідків тощо. Зрештою, він знімає маску, яка ховає персонажа справжнього Шевченка (в інтерпретації автора), який, власне, й розіграв усю «комедію» суду, тобто є автором твору, що дивиться глядач. Подібна роль відповідає уявленням деяких дослідників про сутність комедії, за думкою Н. Бентлі (що спирається й на роздуми Н. Фрая), в ній визначальною фігурою є автор, саме «він – головний шахрай» [29, с. 56]. На наш погляд, автор твору «Шевченко під судом» проектує ці особливості і на себе, в чому також проявляється метадискурс п'єси.

Третій блок звинувачень пов'язаний зі скандальними намаганнями десакралізувати Шевченка, зняти його з постаменту й показати звичайною грішною людиною (опуси О. Бузини). Натяк на сьогоднішні дні міститься в діалозі Захисника і Головуючого щодо правомірності виклику до суду свідками людей, не здатних

зрозуміти поета, таких, що розглядають гігантську фігуру з низького побутового ракурсу. Конкретний епізод пов'язаний із свідченнями двох дам легкої поведінки.

«Захисник. <...> Із цими двома ... його знайомими дамами ми ризикуємо опинитися у положенні людей, що судять про лорда Байрона зі слів його лакея.

Головуючий. Можна подумати, що ми і без того не судимо про лорда Байрона зі слів істориків літератури. Але ж вони теж слуги на кшталт його лакея і навіть більші паразити великого письменника, ніж він» [139, с. 130].

Звинувачення у розпусті викликають до життя доволі традиційну модель поета богемного («богемний холостяк», «богема» [139, с. 118, 137]). Модель карнавалізується (наприклад, освідченням у «вічному коханні» Адольфінки і М-ме Гільде, які відчують щось знайоме й симпатичне в постаті Головуючого). Крім того, ця модель доводиться до абсурду у розгляді негативних сороміцьких легенд про армійське життя поета. Вона ж очунюється в інтерпретаціях богемного персонажу «Вічний Студент», який убачає основою таланта саме сексуальний потяг, складовою генія вважає природний еротизм і доволі вульгарно про це міркує, посилаючись на О. Родена, О. де Бальзака, й попутно критикує рідну культуру за провінційне нерозуміння такої позиції. Ситуацію проблематизують документальні матеріали – картини ню Шевченка, «завітна картинка» – оголений автопортрет на березі Каспійського моря.

На наш погляд, у такий провокаційний спосіб ставиться проблема співвідношення в образі митця контрастних складових або ж наявності двох «я». Перше – це «служитель муз», «високий геній», а друге – «звичайна людина» з усіма недоліками, загостреними складностями психології творчості. Розгляд поета в межах лише однієї системи координат призводить до спрощення образу: або його абстрагування, або ж до вульгаризації та приниження. До такого висновку підштовхує послідовна реалізація названої опозиції в тексті п'єси.

Наприклад, ракурс високий і побутовий сходяться у спогадах вірного симпатика й помічника Т. Шевченка Лазаревського. Свідок розрізняє й акцентує обидві моделі, наголошуючи на тому, що Т. Шевченка можна було обожнювати як генія, але з ним було важко спілкуватися як із пересічною гордою й вимогливою для

оточуючих людиною. « <...> У генія найближчих друзів не буває, а бувають помічники, учні або шанувальники. <...> я любив його, але більше як поета, аніж як людину з усіма її недоліками. <...> є люди, котрих краще любити здалека» [139, с. 127, 128].

У подібному ж ключі протиставлено Шевченка-генія й Шевченка – як практичного менеджера, який намагався прилаштувати в журнали доволі прохідну продукцію, сентиментальні повісті («Головуючий. <...> Отже, ви, пане Захиснику, стверджуєте, що Шевченко теж був не від того, щоб заробити собі грошень на великому російському книжковому ринку?» [139, с. 113]). Реалізується і провокаційне змішування полюсів «геній» / «пересічна людина» у моделі «посередній митець». Але її обґрунтовують в п'єсі літератори не без заздрості й шахрайства – перенесення вражень від заробітчанських творів на весь доробок поета. Так, повісті російською мовою, в інтерпретації Захисника «не бо зна які, сентиментальні та нудотні, проте для заповнення журнальної площі, напевно, згодилися б» [139, с. 117].

Ставиться філософське питання, «що таке геній» і піддається сумніву сама можливість подібної кваліфікації баз епічної дистанції.

Конфлікт інтерпретацій постаті Т. Шевченка часто переростає в п'єсі через обговорення творів Митця, їх критичну й провокаційну характеристику, що так само поглиблює метадискурс драми.

Сам же метадискурс формується за допомогою низки прийомів, із використанням ефективних стратегій створення образу Митця.

Домінантними прийомами можна вважати наступні:

Формування ряду фігур митців, в який Т. Шевченко вводиться завдяки низці паралелей, асоціацій за окремими спільними рисами чи ознаками. Це Гете й Байрон, геніальність яких, як і Шевченка була очевидною сучасникам. Це О. Пушкін і його дядя поет В. Пушкін як приклади популярності й розповсюдження творів у рукописах та як митці, що розробляли еротичну тему і навіть з елементами богохульства. Це селянський поет Ф. Сліпушкін, що так і не вийшов (на відміну від Шевченка) за межі образу «мужика». Це й прославлені сучасники, яких надалі

історія відкинула на маргінес культури (Б. Брамбеус, Ф. Булгарін та ін.). Формування широкого контексту дозволяє не лише відтворити епоху, а поставити філософські проблеми щодо сутності творчості, критеріїв генія тощо і дійти широких узагальнень.

Ефективним прийомом стає театралізація, осмислення всіма персонажами того, що відбувається саме як театральної дії, відтворення суду людського і небесного у формах сатиричної авторефлексії комедії (персонажі, за висловом отця Григорія дозволяють собі «гратися» під сенію Божих крил). Прийом підкріплюється інтерактивністю, розмиванням меж між сценою й глядацьким залом.

Послідовне перемикання часів (воно маркується громом і блискавками), що моделює міфологічний хронотоп і провокаційні паралелі із критично осмисленою сучасністю, підкреслює вічність проблем творчості та інтерпретації генія. Увиразнюється також низка стратегій інтерпретації образу Митця, яка й формує новаторство твору і його відмінність від постмодерних експериментів поетичної шевченкіани. Виокремлюємо такі:

Художнє дослідження фігури й реальної долі митця, документалізація образу. Власне в межах цієї стратегії залучається широке коло біографічних фактів, створюється історичний контекст подій. Співвідносяться факти, знайомі широкому загалу і неznані. У цьому плані твір має просвітницьку направленість. Реалізація стратегії зумовлює розширення кола персонажів носіїв інтерпретацій та моделювання інтертекстуального поля, підживлює інтермедіальність твору, зокрема, використання слайдів із картинами, малюнками Т. Шевченка.

Стереоскопічне зображення Митця з акцентом на вірних, хибних, провокаційних інтерпретаціях і конфлікті інтерпретацій. Така стратегія стимулює театральність твору, розігравання сцен, інтерактивність і знов-таки залучення широкого кола персонажів (у тому числі і фантастичних, містичних, сакральних, наприклад, Апостола Петра, Голоса Всевишнього). Стратегія передбачає формування численних контрастних моделей митця. Вона підпорядковує собі прийоми гротеску, учуднення.



Інтенції до максимального узагальнення, створення універсальної моделі Митця через постановку низки філософських проблем (митець і влада, природа генія, рушії художнього розвитку, антиномія поет / пересічна людина, екзистенціальний вибір, національне самовизначення, усталені архетипи Творця тощо).

Авторефлексія митця-героя поєднується із авторефлексією автора твору, який співвідносить себе із моделлю Митця. Реалізується погляд літератури на саму себе у дзеркалі конкретної долі.

Авторська рефлексія конкретних стратегій і прийомів, форм втілення літературного задуму.

Розхитування канону поєднане з повторною традиціоналізацією високого модерного міфу про Митця.

### **3.3. Вектори переосмислення знакової фігури митця у п'єсі Тетяни**

#### **Іващенко «Таїна буття»**

Об'єктом художнього дослідження й поштовхом для роздумів про специфіку літератури в сучасній драмі обираються знакові фігури національної літератури. Їх ряд відкривають Т. Шевченко та І. Франко. У цьому вбачається загальна логіка перегляду культурних надбань, притаманна нашим дням. Саме Т. Шевченко та І. Франко в найбільшій мірі міфологізовані, поєднані в домінантному дискурсі величі літератури, національного відродження завдяки мистецтву слова. С. Павличко увиразнює цю особливість, акцентуючи на народницькій традиції такої інтерпретації, особливостях авторефлексії мистецтва слова. «Тема «величі» української літератури звучатиме в майбутньому ХХ століття безліч разів у безлічі варіантів, від кліше про «великого Кобзаря» й «великого Каменяра», які легімітувалися у численних святах і «академіях» зламу віків, до закликів Миколи Хвильового про великий азіатський ренесанс, до пізніших соцреалістичних самозвеличень і аж до програми створення «великої літератури» Уласа Самчука» [129, с. 44-45].

У передмові до антології біографічної драми «Таїна буття» (2015) упорядники зазначають: «Великі українці потребують очищення від бруду, оживлення із каменя і повернення із забуття. Автори у своїх творах із любов'ю та болем, іронією та сумом, вдумливістю та обережністю, пропонують читачам і глядачам розгадати разом таємниці доль визначних людей. А через них – і Таїну Буття» [67, с. 3]. На новому зламі віків інтенції до перегляду знакових постатей актуалізуються новою картиною світу, переосмисленням колишніх естетичних проектів (зокрема, «народницького» й «модерного» у творах І. Франка), протиставленням різних векторів пошуку новітньої літератури та її рефлексією.

Міф про І. Франка переглядається, зламуються стереотипи, увиразнюються контрастні основи нового, найчастіше модерного міфу про митця. Ця інтерпретація вбирає в себе біографічні орієнтири, документальні прив'язки та одночасно демонструє тяжіння до узагальнень, використання більш широкого спектру образних моделей Поета.

Саме ці особливості демонструють драми Т. Іващенко й А. Семерякової. Драматургів, на наш погляд, захоплює не стільки гра з каноном (як у постмодерних творах), скільки обґрунтування нового погляду, створення інакшого міфу про І. Франка і Митця в цілому, осмислення особливостей національної літератури.

Для цього обирається специфічний ракурс розгляду знакової фігури – сімейні, любовні стосунки, сфера приватного життя. І такий ракурс, з одного боку, протистоїть ідеологічній «забронзовіlostі», а з іншого, якщо п'єса має високу художню якість, не дозволяє інтерпретації спуститися у повсякденність, а утримує її на висоті через актуалізацію вічної цінності – кохання, яке знаходиться на спільній із творчістю аксиологічній шкалі. Н. Мірошніченко, міркуючи над своєрідністю «покоління Х» в українській драматургії, у якості критерію оцінки вибирає і такий – ставлення до сімейних стосунків, відносин між статями, і фіксує появу навіть цілого «напрямку», для якого ця тема стає провідною, навіть і у біографічній драмі. Найяскравішими фігурами називаються І. Коваль, Т. Іващенко, Неда Неждана. «Прерогативою цього напрямку стає проблематика сімейних стосунків, а

домінантою – непорозуміння, штучність, навіть опріорна неможливість порозуміння між статтями, незалежно від того, використане історичне тло чи сучасне» [110, с. 75].

«Таїна буття» стала однією з найпопулярніших п'єс відомого молодого драматурга Т. Іващенко. Твір побачив світло рампи в Київському театрі на Подолі у 1998 році, а в 2000-х увійшов до постійного репертуару Дрогобицького музично-драматичного театру та Луганського українського музично-драматичного театру. Основний масив творчого доробку Т. Іващенко становлять п'єси про сучасність (найбільш популярна драма про виклики сьогодення й трагічні долі молодих «Втеча від реальності», вона з успіхом проходить у багатьох театрах України). Але й метадискурс реалізується в її творах послідовно. Він проявляється у драмі з біографічною основою («Таїна буття» формує авторський міф про І. Франка, «Мне тесно в имени твоём», присвячена стосункам і любовній драмі двох митців – Сергія Єсеніна і Айседори Дунган») та в інтерпретаційних текстах за мотивами відомих творів («Я вбив» за п'єсою «Вільний стрілок»). Наявність низки драм із проявленим метадискурсом свідчить про формування певного вектору творчості, відображає авторефлексію сучасної літератури в цілому, зосередженість на фігурі Митця, осмислення проблем творчості.

Своєрідність ракурсу, в якому Тетяна Іваненко розглядає ці проблеми, породжує й жанрову специфіку твору – це поєднання можливостей любовної драми і драми ідей, трагедії, воно відбиває співвідношення цінностей – кохання, свободи волі, творчості, а крім того – зіткнення сильного характеру з непереборними силами долі, «таїнами буття».

П'єса побудована за постмодерністським принципом подвійного кодування і може бути прочитана в декількох площинах. Кожна акцентує увагу на фігурі Поета як центральній у різних моделях інтерпретації, містить поглиблене осягнення образу й, одночасно, нову характеристику, що розхитує канон «Каменяра» й формує новий погляд на поета. На це звернули увагу літературознавці, зокрема, М. Шаповал наголосила: «НЕ можна не звернути уваги на залучення біографічного топосу «Франко-каменяра, самотній подвижник української справи», який зазнає у драмі послідовної реконструкції» [210, с. 252].

Перший код відповідає жанру любовної драми із сюжетом нещасливого кохання й традиційним конфліктом мрії та долі, жорстокої дійсності, зіткненням протилежних характерів. Його основу складають реальні факти біографії І. Франка, які, однак, маловідомі й завжди заслонялися іншими, тими, що входять до дискурсу соціальної боротьби й у канон героїчного міфологізованого характеру.

Реальні сюжети особистого життя, що самим поетом сприймалися трагічно, у п'єсах Т. Іващенко і А. Семерякової стають ракурсом розгляду низки філософських проблем й особливостей психології творчості, тобто принципово підіймаються над побутом й притягуються до полюсу драми ідей. Подібна жанрова модифікація відбиває атмосферу творчих пошуків часів самого І. Франка, зміну культурних парадигм, відкриття модернізму й «нової драми», особливо такої, що висвітлює жіночий характер (у творах Т. Іващенко й А. Семерякової задіяно три героїні).

Ці трансформації любовної драми та відкриття її можливостей отримали рефлексію вітчизняних науковців, особливо дослідників творчості Лесі Українки О. Ставицького [175], Л. Дем'янівської [56, 57, 58], М. Ігнатенка [68]. Зокрема, аналізуючи драму «Блакитна троянда», М. Кудрявцев у монографії «Драма ідей в українській новітній літературі» зазначає: «Стан безвиході героїв, роль фатуму, сильні та пристрасні натури (маються на увазі персонажі Люба і Орест) – все це наближає драму «Блакитна троянда» до трагедійного жанру. Разом з тим ідейні дискусії у творі (персонажі оперують глибокою обізнаністю з суспільно-культурним життям: цитуються класики світової літератури, згадуються популярні тоді Ібсен, Надсон, Золя, мистецькі школи та ін.) свідчить про орієнтацію автора на кращі здобутки європейської та вітчизняної драми того часу, зокрема, проблемної «сімейної» п'єси, де побутовий, на перший погляд, психологічний конфлікт переноситься у філософську площину, надаючи таким чином драматичній оповіді високого ідейного звучання – донесення ідеї є головним фактором. Досить згадати «Ляльковий дім» і «примари» Ібсена, «Чайку», «Вишневий сад», «Три сестри» А. Чехова, «Незначну жінку» та «Ідеального чоловіка» О. Уайльда, «Дім, де розбиваються серця» Б. Шоу [217]– п'єси дискусійного характеру з соціально-

психологічними колізіями, злободенною морально- філософською проблематикою» [91, с. 17].

Як справедливо підкреслює О. Ставицький, в подальшому відкриття Лесі Українки в царині «сімейної» драми як ракурсу драми ідей були розвинені у вітчизняній літературі. «Не втрачаючи своєї суспільної загостреності, конфлікт стає не таким явним і «видимим», як раніше, психологічно поглиблюється, переноситься у філософські сфери, «блакитна троянда передує проблемній «сімейній» драмі, що зайняла помітне місце після 1905 р. («На новий шлях» Б. Грінченка, «Без віри», «Людське щастя», «Огняний змії» Л. Яновського)» [175, с. 17].

Фактично ці традиції розвивають і оновлюють сучасні драматурги, тим самим моделюючи міст між епохами глобальних естетичних змін – межами XIX – XX і XX – XXI століть.

Показово, що ідейний потенціал саме «сімейної» драми й одночасно її оновлюючий характер щодо перегляду знакової фігури й формування метадискурсу відчують і Т. Іващенко, і А. Семерякова. У «Сповіді з постаменту» хоча й домінує інший ракурс – містичний, все ж сімейна трагедія як вияв долі й рушій внутрішнього перетворення актуалізується, що відбивається в сюжеті, виборі героїв та, зрештою, в авторефлексії центрального персонажа причому в найважливіший екзистенціальний момент підбиття життєвих підсумків.

«Ф р а н к о. (з сумним сміхом) Радю розказав би вам про трагедію свого родинного життя, та не в силі ані розказати, ні написати. Бо хто знає, хто тут винен, хіба доведеться, як тому мужику сказати: «Так Бог дав». Та що ж, томи можна написати, що пережилось. Усе те горе так глибоко запало в душу і застигло кригою льоду, яку я із собою понесу до гробу» [154, с. 258].

В межах ракурсу «сімейної» драми здійснено й вибір дійових осіб у п'єсі Т. Іващенко. Це традиційні «Він» і «Вона», чотири історії відносин І. Франка, за словами А. Семерякової, «не коханою дружиною і коханими не дружинами» [154]. Ідею незбагненої долі, що втручається в усі любовні сюжети, уособлює образ гуцула-ворожбита, посилює магія вогню та голос трембіти, саме вони формують

композиційну рамку твору, знаходяться в сильній позиції й віддзеркалюють назву драми – «Таїна життя».

Увиразнюються окремі важливі складові, що підкріплюють матрицю «сімейної» драми. Це роман у листах, в якому репліками стають фрагменти дописів І. Франка до першої коханої О. Рошкевич і до нареченої. Це й широке використання любовної лірики І. Франка. Зрештою, розбудова спогадів і фантазій, формування утопії щасливого кохання Поета і його Музи, або ж утопії ідеальної народницької сім'ї та наступного розчарування.

Голоси «Її» та «Його» в цій драмі перетинаються, передаючи один одному естафету спогадів, сповіді, інтерпретації. Увиразнюється конфлікт характерів, загострений розривом комунікації – дошкульні розпитування Ольги Франко й мовчання Поета, принципове нерозуміння Целіною Журовською ідейних, естетичних, життєвих устремлінь митця.

Любовні сюжети інтерпретуються в широкому спектрі модальностей із залученням традицій романтизму (кохання до останньої хвилини, рання смерть, непорозуміння з оточуючими високої душі поета) та модернізму (мотив безумства, зображення снів і фантазій).

Показовим і важливим є те, що авторе флексійній позиції поета протиставлена інша, жіноча, точка зору, що зближує «Таїну буття» із традиціями «нової драми» початку XX століття. Така ситуація очуднює канон інтерпретації І. Франка, суттєво розширює кордони міфу про поета. Подібна стратегія модифікації міфу є універсальною. Її можливості яскравий український вчений Анатолій Нямцу продемонстрував на матеріалі прози XX століття. «Включення у змістову структуру сюжету нового оповідача, що встановлює епічну відстороненість автора від тексту, не тільки закріплює самоцінність суб'єктивної точки зору особистості, а й надає широкі можливості для дописування й продовження традиційного матеріалу, роз'яснення в ньому недовомовленостей, алегорій, «оживлення» фабули національно-історичними, предметно-побутовими та іншими подробицями <...> Варіативність типів оповідача передбачає багатозначність семантичної й морально-психологічної

трансформації класичного матеріалу, багатогранну розробку подієвого пласту, створення нових поведінкових характеристик й світоглядних настанов» [126, с. 218].

Якщо перша кохана (за хронологією життя І. Франка) підкреслює традиційний міф про жертвне життя Поета-бунтаря, приреченого суспільством (революційна боротьба, становище маргінала заважає митцю одружитися з Ольгою Рошкевич), то інші героїні, яким надане слово, цей міф розхитують і руйнують.

Ольга Франко міф перевертає, десакралізуючи фігуру Учителя й Пророка. Творець, що ставив за мету ошчасливити народ і переформатувати світ, не зміг зробити щасливою свою жінку й провалив сімейний проект життєтворення за народницькими зразками.

А Целіна Журовська перевертає міф в інший спосіб, передаючи діаметрально протилежну точку зору на великого Поета. В її очах він постає невдахою, його вірші їй не цікаві, мова – чужа, ідеї – дивні, а любовне переслідування й обожнювання – обтяжливе. Навіть коли Целіна слухає прекрасні вірші, присвячені їй та написані польською, вона не зачаровується магією слова, а дивується доктринам поета. Високий статус митця замінюється позицією маргінала.

«Ц е л і н а. Пшепрашем! Я не розумію, пане Франко, Ви досконало володієте польською! Для чого ви пишете вірші холопською мовою?

І в а н Ф р а н к о. Пані Целіно, українська мова є моя рідна мова, то для поляків свята польська! Для українців – українська мова!

Ц е л і н а. Про що Ви?

І в а н Ф р а н к о. Я завжди намагався повстати врівень із найосвіченішими людьми Європи. Щоб довести світові – Україна існує! І своїми знаннями, талантом викликати повагу до українського народу.

Ц е л і н а. Я не розумію Вас.

І в а н Ф р а н к о. Якщо хоч одна людина з поваги до мене скаже слово українською мовою, я відчуватиму себе щасливим.

Ц е л і н а. Смішний Ви, пане Франко! Не шукайте більше зустрічі зі мною» [67, с. 108-109].

Любовна тема перехрещується з ідеологічним дискурсом, увиразнюючи контрастні позиції героїв. При цьому міф про великого Поета-ідеолога не демонтується, а підтверджується в апофатичний спосіб, від заперечення, невизнання. А це сприяє традиціоналізації.

У картині світу Целіни міф про великого українського поета-борця, енциклопедиста відсутній. Але при цьому образ героїні не спрощується автором до амбітної польки. Целіна показана як особа, що існує в іншій, ніж Франко, системі координат, в її межах увиразнюється інший герой – красень військовий, із яким вона починає нове життя й почувається щасливою. В інтерпретації автора, героїня має право на своє бачення світу. Крім того, у п'єсі міфу про Франка (як виключно величної фігури борця, народника) протиставлено міф Целіни, складений поетом і розвинений автором твору (два рази). Тобто, найефективнішою зброєю дискредитації канону образу «Каменяра» стає зустрічний міф. Целіна бачиться митцеві «жінкою із загадковими зеленими очима сфінкса» [67, с. 99]. Втіленням надприродної сили, недоступної людському розуму загадки (один із варіантів прочитання назви твору «Таїна буття» – це магія любові й негарантованості щастя). Використаний також архетип хресних мук і розп'яття у синтезі із метафорою любовних страждань, хвороби – крововиливом у мозок: пошуки Целіни, чекання породжують фантазію, в якій кохана має прийти, вислухати й нарешті зрозуміти, оцінити поета. «Я розумів, що той крововилив, який зараз розп'яв мене, потребує, що Целіна зараз же з'явилася» [67, с. 101]. Один із моментів цієї фантазії – танок-політ закоханих – нагадує класичну картину М. Шагала. В міфі Целіни синтезуються також смисли фатуму («Целіна стала для мене фатальною» [67, с. 100]) і мари, фатаморгани, омани. Погоня за цим міражем асоціюється із казковим мотивом пошуків втраченої або ж зачарованої нареченої, із міфологічними блуканнями Орфея іншими світами із намаганням побачити й визволити свою Еврідіку.

«Я я почав шукати Целіну. І разом із мною Целіну розшукували мої вірші  
(читає)

Що щастя? Се ж ілюзія,



Се привід, тінь, омана...  
 О ти, ілюзіє моя,  
 Зрадлива і кохана,  
 Криниця радощів, чуття  
 Ти чарочко хрустальна!  
 Омано дум, мого життя  
 Ти помилко фатальна!  
 Я хтів зловить тебе, ось-ось,  
 Та враз опали крила.

З тобою жить не довелось,  
 Без тебе жить не сила.  
 Нехай ти тінь, мана, дім з карт  
 І мрія молодеча.  
 Без тебе жить – безглуздий жарт,  
 І світ весь порожнеча. [67, с. 99-100]

У віршах І. Франка, що приведені на с. 99-100 п'єси «Таїна буття» розставлені важливі для інтерпретації Т. Іващенко акценти міфу Целіни, які авторка в подальшому розвиває. Увиразнюється, зокрема, символіка чаші (долі, випробування, страждань і радості, які даються людині на все життя), лілеї (вона поєднує смисли печалі, чистоти й еротизму, є алегорією божої винагороди). Можлива інтерпретація білої лілеї у віршах І. Франка, присвячених Целіні, як лотосу, тобто найбільш авторитетного у країнах Сходу символу із сенсом витоку життя, народження, відродження й духовного зросту [185; 186], яким, власне, й стало для поета переживання кохання. І. Франко у п'єсі «Таїна буття» акцентує: «Душа моя розчахнулася од віршів і думок. Шкода, що я не буддист. І мудрість Сходу не є для мене втіхою» [67, с. 100]. Тобто, поетичне й духовне зростання не призвели до східного медитативного заспокоєння, душа поета змальовується як по-західному динамічна, вона сповнена протиріч і протесту проти незрозумілих «таїн» та сценаріїв долі й кохання. Бачимо, що Т. Іващенко у п'єсі розвиває мотиви франкового міфу про кохану, базуючись на віршах поета.

Цей міф має ще одну складову – культурологічну, національну, яка виводить його з абстрактних вершин традиційного концептування дійсності й прикріплює до історичних обставин і діалогу культур різних, хоч і близьких народів-сусідів.

«І в а н Ф р а н к о. Чого моє серце вчепилося у цю жінку? Вона не чує, не розуміє мене! Невже за цим стоїть потаємна любов українця до польської шляхтечки? Вікова таїна ворожнечі чи підсвідомої любові двох народів – польського та українського?» [67, с. 109].

У межах створеного поетом міфу Целіна символізує Європу. Подібну інтерпретацію дає і М. Шаповал, увиразнюючи інтертекстуальний аспект дослідження: «Проте основний конфлікт драми розгортається на семантичній осі Франко-Журовська, яку ще можна означити як вісь Відень-Львів, або Гете-Міцкевич. З тексту знаємо, що в лектуру Франка включені твори Гете, Гейне, Золя: «Знаєш, як би тобі відповів мій улюблений Гете: «Кожна людина під сукнею гола», всі ми однакові і зневажати не варто нікого», – звертається письменник до дружини Ольги, але насправді ці слова є інтекстовою реплікою до іншого візаві – шляхтянки Целіни, яка «читає тільки Міцкевича». Читання Гете є знаком головного вектора кипучої діяльності Франка, який «намагався постати врівень із найосвіченішими людьми Європи, щоб довести світові, що «Україна існує». Але Целіна-Польща уперто не помічає існування закоханого, він смішний для неї» [210, с. 253].

Зрештою, інтерпретація І. Франком власного нещасного кохання як вічного протистояння поета і долі, контрасту двох світів – ідеалу й реальності – спирається в п'єсі Т. Іващенко на літературний міф. Свою ситуацію герой накладає на архетип ідеальної й фатальної любові Петрарки до Лаури і навіть знаходить деякі відповідності життєвих сюжетів, хоч і трактує це з іронією. «Я втомився від свого марення! І час зрозуміти – це не здійсниться ніколи! На цій вулиці я пережив мрію, сон посеред білої днини! Треба повертатися додому, Петрарку! Побачення Ваше з Лаурою закінчено. Єдине, чим я уподобився до Петрарки – народження синів. Бо великому поетові любов не стала на заваді народити сина Джованні зовсім земним способом» [67, с. 102].

Сюжет фатальної любові до Целіни висвітлює комплекс філософських проблем і виходить за межі повсякденності, звичайності, типовості подій і ситуацій непозділеного кохання.

По-перше, він висвітлює проблему свободи волі, увиразнює конфлікт вільного вибору, самодостатньої людини із незбагненною владною силою. Тобто зовнішній конфлікт двох характерів переходить у внутрішній і набирає якостей аксиологічного виміру та екзистенціальних випробувань. Про це свідчить епізод, в якому герой здійснює над собою експеримент: їде до Перемишля, в якому знайшлася Целіна, із метою переконатися, що вивільнився з під влади кохання, «що я є свободна людина, не здатна до непоміrkованих почуттів. Ніколи не любив я Целіну Журовську. То є мара» [67, с. 100-101]. Поет мріє про початок нового життя, «ранок свободної людини», що живе за власним планом. Але програє поєдинок із силою, що перебільшує його рацію, і опиняється в черговому фатальному колі мрій, розчарувань, відчаю. Свобода волі зазнає поразки від однієї з «тайн буття».

Інша проблема увиразнює безпосередньо метадискурс. Це вплив кохання на реалізацію поетичного таланту, а життєвої трагедії й духовних страждань – на кристалізацію генія. Саме таку концепцію відстоює Тетяна Іващенко. Автор п'єси відверто закоханий у любовну лірику Івана Франка, його твори, а також листи вільно й широко вмонтовуються в текст драми. Таким чином вони не тільки створюють медитативний настрій п'єси, а й висвітлюють внутрішній конфлікт і демонструють вихід із найтяжчих ситуацій. Вірші, за логікою п'єси, «виправдовують» поета, підіймаючи його над колізіями любовних і сімейних драм. Інший центральний персонаж – Ольга Франко навіть доводить до крайнощів думку про автономність поета від об'єкта його любовної уваги. Начебто усі учасниці любовних драм стають, з позицій вічності, лише приводом для творчості поета, а це зрівнює суперниць і її, не кохану дружину.

«О л ь г а Ф р а н к о. Поруч із Франком лежав вірш. (*Читає*)

Як згублену любов, не сповнене бажання,

Не виспіваний спів, геройське поривання,

Як все найвище, чим Душу я кормлю,

Як той огонь, що враз і гріє, й пожирає,  
 Як смерть, що збива й від мук ослобоняє, -  
 Отак, красавице, і я тебе люблю!

І. Франко продовжував писати... Я розуміла – вірш той не мені присвячено. Та й не тобі, Ольго Рошкевич! Я впевнена – це узагальнене. Та й узагалі, мені байдуже!» [67, с. 103].

Ольга Франко відчуває, що у вірші означена найвища філософська система координат, в якій моделює свою картину світу Поет. А нещасна любов стає ракурсом її драматичного й актуального осягнення й болючим поштовхом для художньої рефлексії.

Вже розглянута колізія демонструє синтез двох кодів – любовної драми й драми ідей. У межах другого коду увиразнюються філософські проблеми із акцентуацією відповідних категорій та подекуди із відсилками до ідеологічних переконань головного героя. Цей другий код у п'єсі послідовно реалізується в зображенні конфлікту між Іваном Франком та Ольгою Франко. Безсумнівним достоїнством драми стає те, що, зберігаючи напружений психологічний фон і надаючи слово малознайомій глядачеві героїні (Яка в реальності була малопомітною тінню міфологізованого Каменяра), автор увиразнює низку екзистенціальних питань і протиріч, моделює метафізичний пафос твору. Таким чином, як ми будемо намагатися показати далі, загальнофілософська проблематика подана в синтезі із переглядом конкретних світоглядних настанов героя (народництва, соціалістичних ідеалів), естетичних проектів (модерного життєтворення) та орієнтирів героїні (започаткованого на національному ґрунті в період межі століть модерного фемінізму).

На наш погляд, конфлікт філософських ідей певною мірою відображає основне питання філософії про примат Духу чи матерії. Власне, це висвітлюється у низці епізодів, коли, наприклад, молоде подружжя Франків дискутує з приводу віри та агностицизму, визнання чи не визнання Абсолюту. Так само дискутує Ольга Франко із таємничим гуцулом-ворожбитом, протестуючи проти детермінованості буття й виступаючи за творчий потенціал самої людини.

Основним філософським конфліктом драми стає зіткнення ідей життєтворчості, тобто формування самою людиною свого життя за власним естетичним чи соціальним проектом і далі, владарювання вищих незбагнених сил. Власне, сама назва – «Таїна буття» має метафізичний підтекст і містить ідею контрасту із життєтворчістю: адже буття не тільки не піддається переробці за традиційними ідейними і естетичними рецептами (як це показує автор), а й не може бути досягнене людським розумом.

Мотив життєтворення звучить у п'єсі постійно. Ольга Франко заявляє гуцулу-ворожбиту: «Не вірю я у ворожбу. <...> Людина сама долі своєї творець» [67, с. 86]. Фактично ці ж слова повторює Іван Франко: «Людина сама творець своєї долі», «людина створена для того, щоб силою свого Духу долю змінити» [67, с. 91]. Герой моделює картину світу, в якій нема місця для Абсолюту, існує лише вічна розумна матерія, її інтенція до самоорганізації, а людина налаштована цю матерію змінити, облагородити, тобто з нею «повоювати», за словами персонажа. Фактично домінантою такої картини світу стає людина-упорядник і людина-переможець.

У п'єсі модулюванням життя за власним сценарієм займаються обидва головних героя – «Він» і «Вона». В Ольги Франко цей сценарій стосується лише особистого життя, у І. Франка – охоплює не тільки любовну, а й соціальну й політичну сфери.

Динаміка характерів пов'язана із зіткненням власного естетичного «плану» життя з реальністю, із спротивом інших людей та неосяжних розумом обставин, які сприймаються саме як доля.

Ольга виступає на початку як самовпевнена й наївна, освічена дівчина, приваблена ідеями фемінізму, сформована романтичною літературою. Вона відчуває себе господарем життя, що змогла завоювати симпатію авторитетного чоловіка завдяки своєму сценарію зваблення, потім Ольга бачить себе музою й обраницею Поета. Вона впевнена, що їй вистачить сил, розуму, краси для того, щоб змодельовати сім'ю, в якій багато залежатиме саме від жінки. На другому етапі Ольга погоджується із Франковою моделлю ідеальної народницької сім'ї і роллю ідеальної української дружини, а також товариша й помічника у творчій та

соціальній праці, тобто вона сприймає модель життєтворчості чоловіка. Певним літературним орієнтиром для неї стає також Віра Павлівна з «Що робити?» М. Чернишевського, спогад про героїню надає Ользі сил. На останньому етапі розчарована дружина І. Франка сприймає себе як жертву утопії. Справжнє просвітлення протупає лише в катарсичному фіналі твору й відбувається в метафізичному дискурсі.

Сценарій сімейної життєтворчості І. Франка теж виявляється помилковим, оскільки спирається не на серце, а на розум (протиріччя цих двох рушіїв долі підкреслюється в п'єсі не одноразово, наприклад, «А чоловіків, на жаль, зваблюють не ті жінки, яких вибирає розум», – зауважує він дружині, сам себе умовляє полюбити дружину-товариша, але перемогу в боротьбі отримує серце, отже, акцентується таємниця кохання, його незбагненна природа). Сценарій народжується в бажанні здолати трагічний досвід нерозділеної любові, створити ідеальну українську сім'ю й одночасно сформувані її за соціалістичними параметрами, за якими дружина – це помічник і соратник. Собі ж обирається роль лідера, вчителя.

«І в а н Ф р а н к о. Наше майбутнє життя, Олечко, я уявляю собі так! З нашої тихої скромної хати повинна виходити струя могутнього, реального і розумного народолюбства. Я бажав би бачити в тобі, Олю, товаришку й помічницю в моїх працях літературних. І думаю, коли б нам удалося устроїти таку науково-літературну спілку, до якою я вважаю тебе спосібною, то життя наше уложиться, Олю, гарно і щасливо!

О л ь г а Ф р а н к о. Я з радістю стану Вашою помічницею товаришкою, Іване!» [67, с. 90].

Усі слідування сюжетам Франкового сценарію (роль товариша, вивчення Ольгою української мови, народження дітей) не дають головного для жінки – любові, мотив «ти нікого не любиш» звучить постійно, як і мотив розгубленості й каяття Івана Франка. Ситуація невдалого життєтворення знаходить міфологічні підґрунтя: обидва герої малюють собі картини раю (діалог музи з поетом, «тиха хата», спомин про вечір у Нагуєвичах, коли пару окрило поетичне осяяння), але з цього раю вони будуть вигнані за скоєння якоїсь фатальної помилки. Можливі й

інші підтексти Зокрема, перевертання міфу про Галатею. Виникають і асоціації із сімейними драмами Ібсена, які були надзвичайно популярні на межі століть. Крім того, І. Франко посилається і на власні тексти, наприклад на твір «Маніпуляторка», в якому прототипом героїні була Целіна. Власне, певною мірою, сценарії життєтворчості можна сприймати як маніпулювання іншою людиною.

Життєтворення героя розповсюджується й на соціальні та політичні сфери. У зв'язку із цим автор увиразнює особливості народницьких і соціалістичних переконань І. Франка й наголошує на складностях боротьби, розриві діалогу з партнерами-політиками, на ілюзорності створеної у мріях картини майбутнього світу. При цьому акцентується увага й не піддається авторській іронії лише одна ідея – незалежності України, її самостійного історичного шляху.

Життєтворчість постає у п'єсі як проблема й системно співвідноситься з комплексом інших філософських проблем, рішення яких центрується в єдиній точці – визначення сутності фігури Івана Франка й моделювання узагальненого образу Поета, Творця.

У межах названого аспекту висвітлюються наступні орієнтири самоідентифікації поета та інтерпретації його фігури іншими персонажами.

Це, по-перше, пророк. Орієнтир не дискредитується, але піддається іронічній інтерпретації Ольгою Франко, яка відчуває себе нещасною й ображеною нездійсненністю обіцяного чоловіком щастя (« *(З іронією)* Ти так блискаєш очима, наче пророк! Ти почуваш у собі пророка, Іване?» [67, с. 97].

Для самого І. Франка в п'єсі важливим орієнтиром стає Мікеланджело. Поет рівняється на нього у прагненні встигнути зробити якомога більше для літератури й громади. Мікеланджело сприймається як зразок натхненої й успішної праці, а праця – один із провідних концептів у картині світу Івана Франка. Для автора ж важливим є ще один акцент – багатогранна обдарованість митців та втілення ними ідеї відродження.

Показовим є перегляд традиційного орієнтира Каменяра. По-перше, він позбавляється абстрактності і набуває конкретики реальних страждань, боротьби. Відомі рядки читаються Ольгою Франко чоловікові саме у момент його відчаю,

втоми, образи на колишніх соратників і, власні рядки стають зверненими до їх автора, кличуть до праці. В цьому дискурсі Каменяр перетинається з орієнтиром Мікеланджело, збагачуючи його смислами боротьби й перетворення світу. По-друге, Каменяр очуднюється іншим образом-орієнтиром, негативним, принизливим, що віддзеркалює чужу інтерпретацію. Польські соціал-демократи, зірвавши збори з питання виборів Франка до Сейму й звинувативши поета у зраді ідеалам соціалізму, надсилають поетові ляльку із мотузкою на шії й підписом «Іван Франко повісся». Цей зашморг перетинається у смисловому полі з одним із значень символу «сіті». Ницість ляльки підкреслює високість орієнтиру Каменяра й утворює самотійність поета, який не став перетворюватися на об'єкт маніпуляцій, а обрав свій важкий та героїчний шлях.

Увиразнено й такі символічні орієнтири, які поєднують складні змісти й можуть отримувати різну інтерпретацію.

Наприклад, одним із постійних мотивів твору стають рибальські сіті. Саме сіті плете І. Франко у хвилини втоми, розчарування у соратниках, тяжких роздумів, політичних невдач. Сіті можуть інтерпретуватися як детермінованість життя, його тенета, в які, подібно до риби, потрапляє людина. Саме в такому ключі, скоріш за все, прочитує цей символ Ольга Франко: вона втомилася від бідності, хатнього клопоту, турботи про чотирьох дітей, ревностів до адресатів віршів і листів поета, відстороненого мовчання чоловіка, що переживає чергові політичні невдачі й зради соратників. Він плете сіті, «наче защеппнувшись зсередини».

Як тенета може сприймати свої невдалі проекти і сам Франко. («Друзі соціалісти-українці вп'ялися в нього за ідею самотійності України. Франко знову старанно плете рибальські сіті. Нервує» [67, с. 109].

Але одночасно сіті, рибальство репрезентують надзвичайно ємні символи, сповнені християнських смислів. Поет-пророк може, за євангельським зразком, трактуватися як ловець людських душ. Показово, що саме в такому ключі з використанням цього символу інтерпретує образ Франка Аліна Семерякова у п'єсі «Сповідь з постаменту», порівнюючи його з рибалкою Апостолом Петром.



Сакральні смисли символу сіті підкріплює інший шлях. Він інтерпретується не тільки як життєва дорога, а й як прозріння, вивищення, піднесення поета до високого світу. Такий символ пов'язаний із традиційною модерністською моделлю поета і теорією двох світів, розвиненою символізмом як нащадком романтизму.

Орієнтацію автора п'єси саме на ці світоглядні й естетичні настанови підтверджує посилення у творі сакрального та інфернального дискурсів. Власне, поет моделює діалог із світлими та темними силами, одягає маску високого Творця та маску «диаволічну» (за визначенням дослідника символізму О. Ханзен-Леве). Увиразнюються два найбільш абстрагованих полюси внутрішнього світу й самовизначення героя. Автор драми, доводячи свою концепцію образу, спирається на твори І. Франка й одночасно підкреслює своєрідність художньої авторефлексії, модифікацію модерністських моделей митця в поезії та життєвій позиції генія.

Наприклад, звернення до темних сил актуалізує традиційний сюжет зваблення й можливого продажу душі. Воно базується не на декадентській «диаволічній» масці, проголошуваному аморалізмі та релятивізмі, а на життєвих розчаруваннях, в тому числі й у невдалих проектах власної життєтворчості.

Ви втратили надію, сказали: як біда,

То хоч до чорта, що там...» [67, с. 110]

Нечиста сила в образі звичайного, приємного, елегантно одягненого пана дорікає ліричному герою тим, що він у неї не вірив. Зауважимо, що так само інші персонажі й оживі герої поем І. Франка будуть закидати поетові відсутність віри в Бога. Поєднання таких позицій може свідчити про те, що автор «Таїни буття» знову увиразнює філософські питання антропоцентризму, життєтворчості, духовної вертикалі, системи орієнтирів.

Звернення до світлої сили породжено здоланням відчаю, прощенням, творчістю й просвітленням. У п'єсі цей полюс моделюється удаваним діалогом поета з героєм його поеми Іваном Вишенським. Діалог відтворює творчий процес, особливості осягнення характеру, тобто формує метадискурс. Але, що найважливіше, стає формою авторефлексії, яка заглиблюється у метафізичні проблеми. Показово, що в цьому діалозі обидва герої називаються автором «Таїни

буття» філософами й пророками і цей статус не піддається іронії чи дискредитації. А оскільки діалог відбувається в передфінальній сцені, тобто у сильній композиційній позиції, то ці визначення можна вважати основними й концептуальними.

«І в а н В и ш е н с ь к и й. Твоя голова, Франко, заповнена самими запитаннями до Бога. А в мене до тебе є запитання. Ти, як усі великі поети, є пророк свого народу. Як же ти схибив? У творчості своїй явив людину як центр світобудови. І через людину ти вирішуєш боротьбу Добра зі Злом. Але центр Всесвіту є Бог, а не людина!» [67, с. 111].

А у І. Франка картина світу лишається антропоцентричною. Власну місію поет бачить у зміні несправедливого Божого устрою, увиразнюючи необхідність «щастя людини на землі», і «соціальну ідею, яка матеріалізується й зрушить історичний пласт» [67, с. 112]. Поетом-героєм п'єси обрано модель самоідентифікації борця, використано архетип Прометея, зокрема в дискусіях поета з Богом, у співвіднесенні Творця із творчою особистістю (самим І. Франком). Тобто статус Митця суттєво підвищується за модерністським орієнтирами.

Соціальна ідея підкріплюється національною, яка починає домінувати. Фактично, саме її поет ставить як умову визнання Абсолюту.

У фіналі хворий, страждаючий, напівсліпий і майже паралізований поет формує своє остаточне кредо, в якому, волею автора п'єси, поєднуються мотиви сакральної жертви й модель митця, що може змінити світ силою слова, архетип культурного героя, який владен оновити космос.

«Людина сама до Бога повинна прийти. <...> Не можна людині занепадати духом! Я тобі, Боже, так скажу: якщо ти й ліву руку в мене відбереш, я в зуби візьму олівець та й буду писати. Я схилюся перед Господом лише тоді, коли Україну нашу незалежною побачу!

Якби само великеє страждання

Могло тебе, Вкраїно, відкупити, -

Було б твоє велике панування,

Нікому б ти не мусила вступити» [67, с. 112].

Фінал твору свідчить про те, що в системі авторських ідентифікацій домінантною моделлю стає «просвітлений». Саме ця модель людини вважається дослідниками перехідних епох (Д. Тойнбі, М. Хреновим) однією з центральних. У п'єсі Т. Іващенко вона увиразнюється, по-перше, динамікою характеру головного героя, по-друге, акцентуванням епізодів раптового медитативного розуміння світу й поетичного осяяння, по-третє, використанням мотиву фізичної сліпоти й протиставлення його відкриттю внутрішнього зору митця (сам герой підкреслює: «Кажуть, коли людина темною стає, їй відкривається внутрішній зір» [67, с. 111]. Зрештою, таке припущення підкріплюється еволюцією інших персонажів, які також переживають просвітлення. Саме таким шляхом іде Ольга Франко. Саме їй надане останнє, заключне слово у фіналі.

Автор створює ефект катарсису завдяки низці мотивів і рефлексій героїв, характеристик і самохарактеристик. Домінують мотиви страждання, прощення. Поет прощає фатальну Целіну, зважаючи на ті хвилини натхнення й вірші, які породило кохання. Ольга прощає чоловіка, який так і не дав їй любові і підкреслює трагічний героїзм його останніх років. Фактично, устами Ольги говорить автор, підводячи підсумок перегляду канону Франка (дружина поета в цей час була хворою і не могла «свідчити», хіба що волею художньої умовності, авторської фантазії до глядачів звертається її безсмертна душа, що оглядає життєвий шлях).

«Фізично Франко був безпорадний. Але духом не занепадав, тримався мужньо. І тільки говорив: «Добре, що мозок мій працює...» Вже маючи таку страшну недугу, Франко видав збірку віршів «Давнє й нове» (1911 рік), а перед тим створив найкращу свою поему «Мойсей» [67, с. 111].

Ольга не тільки прощає тих, хто завдавав їй болю ревнощів, а осягає трагізм життя Ольги Рошкевич, розлученої з І. Франком. Героїня виходить за межі особистих претензій та вузького світогляду, підіймається до осягнення «таїни буття» – трагізму людського існування, непевності долі. Про це свідчить показове узагальнення – Ольга називає суперницю «сестрою», відчуваючи спільну трагедію нездійсненого життя, нещасного кохання, великої любові до І. Франка.

У цілому мотив духовної, екзистенціальної єдності звучить у фіналі дуже сильно (у монолозі Ольги слова «сестра» повторюється тричі).

«Героїня те тільки сама прощає, а просить прощення у всіх, кого зрівняли страждання, любов, помилки і незбагнений фатум (про нього знов нагадують звуки трембіти і таємничі слова гуцула-ворожбита). Спомини гріють і гризуть мені серце. <...> померла Ольга Рошкевич <...> Вчора я отримала листа від Ольжиної сестри Михайлини. <...> Сестра моя Ольга заповіла покласти собі під голову до труни листи Івана Франка, перев'язані стрічкою... <...> Як же ти любила його, Ольго Рошкевич! Любила... Не лукавством було твоє кохання... Хіба в тому була твоя чи його провина, що доля роз'єднала вас? Прости мені, Ольго Рошкевич! Прости сестро! <...> Немає більше ні обіди, ні ненависті в моїй душі. Прости і ти мені, Іване! Як же ти страждав. Усе життя страждав... Навіщо нам всім, живим на землі, Господом призначено страждати?! Мабуть, наші страждання і є найбільшою таїною буття...» [67, с. 113].

Мотиви страждання й прощення поєднуються з відчуттям просвітлення й обранням позитивної ролі – стоїчної (Ольга Франко), героїчної (Іван Франко). Узагальнюючими моделями стають «просвітлений» та екзистенціальна людина.

Такі домінанти авторської метаконцепції відображають перехідне художнє мислення, притаманне двом межах ХХ століття і, отже, поєднують ці етапи світоглядної та естетичної динаміки, роблять образ І. Франка сучасним і актуальним. Використання модерністських інтерпретацій митця, їх перегляд і доповнення відображають інтенції автора до підвищення статусу Поета.

### **3.4. «Полум'яна і стражденна душа»: стратегії створення новаторського образу Івана Франка у драмі Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту»**

Твір молодій авторки присвячений постаті І. Франка. Намір створити принципово новаторський образ саме цього генія й переглянути вже сформований канон інтерпретації має не тільки загальнокультурні, а й особисті для А. Семерякової причини, оскільки письменниця постійно відчуває себе в дискурсі

І. Франка. Драматург закінчила Львівський національний університет імені Івана Франка (власне, й подія п'єси розпочинається біля будівлі університету й пам'ятника генію, оточеного самозаглибленою й закоханою молоддю). А біографічні твори Семерякової – «Сповідь з постаменту» (2001), «Хтось чорненький і хтось біленький» (2000) були вперше поставлені у Студентському театрі-студії рідного університету імені Івана Франка, власне там вона отримала творче хрещення.

Вибір знакових фігур для художньої інтерпретації – Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Івана Франка – свідчить про те, що саме в перехідній добі кінця ХІХ – початку ХХ століття письменниця шукає естетичні й філософські опори, взірці для самоідентифікації сучасного митця і через те послідовно переосмислює художні надбання й життєвий шлях геніальних співвітчизників.

У цьому плані наміри А. Семерякової співпадають із загальними сучасними інтенціями на перегляд спадщини. Але на відміну від постмодерністських стратегій обігравання канону, травестії, провокації письменниця пропонує інший шлях. Це відкриття невідомого І. Франка. Така мета досягається стратегією зміни дискурсів.

Про це свідчить і назва твору – «Сповідь з постаменту». Автор не має наміру знімати класика з постаменту в авангардній манері або ж травестійно його знижувати, осучаснювати (на кшталт «поп-Шевченка», ця стратегія досліджувалася Т. Гундоровою). Постамент як романтична або модерністська дистанція між Митцем і повсякденністю залишається. Щоправда, І. Франко в авторській ремарці сам сходить з постаменту задля діалогу із нашими молодими сучасниками, а сповідь замінює епічну дистанцію ліричним співчуттям.

При цьому, як і в постмодерністських творах, канон переглядається. Руйнується також ідеологічний дискурс, в межах якого одна знакова фігура замінювалася іншою без якісного переосмислення історії, мистецтва. Автор протестує проти розгляду літератури із суто ідеологічного ракурсу, проти механічного перевертання полюсів, яке було притаманне багатьом науковим і критичним інтерпретаціям 1990-х років. Саме в такому ключі можна інтерпретувати слова з авторської «статті передмови», в якій письменниця вважає за необхідне

обґрунтувати власну позицію та зміну ракурсів і дискурсів художнього висвітлення фігури великого митця. «27 серпня цього року франкознавці підкреслять і відсвяткують у «вузькому колі» 143-річчя від дня народження їхнього Вічного революціонера, який уже десять років перебуває на посаді штатного Національного Генія. Замість Леніна, Сталіна, Маркса, так цитованих свого часу на всіх університетських лекціях, тепер народним оракулом, слова якого багато значать у всіх царинах науки, сподобався Франко, і знову «перебір» [154, с. 250].

Ще більш неприйнятною для автора є позиція травестійної дискредитації, знетронення, зведення величної фігури до пересічної й навіть перверзійної. Тут автор згадує численні «легенди» щодо хвороб І. Франка, його фізичних вад, «безумства», «Але версія ця завдяки «дослідження деяких журналістів тримається міцно. Зрештою, хто може вичерпно відповісти на питання: що це була за хвороба? Люди потребують не версій, а харизми...» [154, с. 251].

На наш погляд, кидається докір не тільки безвідповідальним журналістам, які вигадують сенсації, власне, паразитують на постаті митця, а й усьому враженому культурною кризою суспільству.

Власне, відвертання автора від двох полюсів інтерпретації – офіційного канону і десакралізованого образу – підтверджує те, що А. Семерякова сприймає фігуру І. Франка як проблему й виклик для сучасної культури.

Перебираються й інші образні моделі та інтерпретації. І всі вони вже у «Статті-передмові» дискредитуються або ж перевертаються, лишаючи чисте поле для створення нової концепції.

Якщо «пророк», то не народної долі, а власної. У підтексті може знаходитись архетип Кассандри. Саме в такому ключі інтерпретується сон чи кара І. Франка, сповнені символами смерті, мотивами власного похорону, засудження, поховання живцем. Саме таке видіння перевернуло світосприйняття митця, стало, як справедливо вважає автор, екзистенційною межею долі й світосприйняття. «1899 року він вже знав, що його чекає, він вже бачив своє майбутнє. Але не міг навіть осягнути, наскільки страшні випробування впадуть на нього від людей <...> , а ще

більше – від надприродних сил, а особливо – від духа прижиттєвого його вчителя і мучителя Михайла Драгоманова» [154, с. 250].

Автор акцентує, що за логікою характеру й світосприйняття митця трагічна подія пророцтва власної долі не дезорієнтує поета, а підносить, надихає на створення шедевру – «Мойсея», тобто призводить до найвищого розуміння архетипу пророка. Додамо, що подібна логіка переживань була властива і Л. Толстому, який пережив свій «Арзамаський жах» – видіння смерті, що вплинуло на екзистенціальну глибину його творів.

Автор драми пропонує власний міфологічний орієнтир, що витісняє канон Каменяра. Це – Ікар. Він у п'єсі вбирає семантику творчого злету, приреченості, загибелі, виклику долі, богам. Традиційний зміст символу збагачується смислами останнього спалаху творчої сили перед переходом в інші світоглядні координати (нове бачення, відкриття потойбічного світу, безумство). «Так уже трапилось, що цей період від 1899 до 1908 року став найбільшим періодом злету – волі, сили, духу, таланту – як це виявилось, злету істинно ікарівського» [154, с. 250].

Дискредитуються численні моделі інтерпретації фігури І. Франка, причому як прижиттєві («одіозний селянин», «маргінал», «смутна проява»), так і сучасні, особливо негативно «легендарні» («божевільний», «хворий»).

Власне, вже у «Статті-передмові» автор драми формує власне творче надзавдання – відшукати інші, не дискредитовані, не канонічні критерії оцінки фігури І. Франка й створити образ іншого, справжнього митця.

Символічним втіленням такої мети стає пошук ключа від тайни. Фактично в авторефлексійному плані автор «передмови» переносить на себе реальну ситуацію з життя І. Франка, вона склалася, коли поет почував себе дезорієнтованим, хворим або ж просвітленим, якому відкрилися очі на потойбічний світ. Поет, відвідуючи рідні Нагуєвичи, тобто, припадаючи до витоків свого життя й таланту, до землі, просив вітчима Гаврилика розкопати стару криницю. «У неї він ще дитиною «був пустив» ключика, а кілька днів по тому у колодязь вдарила блискавка. І тепер, якщо розкопати той колодязь і дістати ключика, хвороба полишить його...» [154, с. 252].

Семантика символів взаємно підсилюється та інтегрується у смисловому полі пошуку, містичної тайни. Долучаються смисли традиційних структур – міфу про фатальну помилку й шляхи її виправлення, переламу долі, відродження,

Цей пошук, започаткований у «Статті-передмові», продовжується в основному тексті драми, але в іншій – художній, а не декларативній формі. Він втілюється як в образі І. Франка, що намагається зрозуміти власні духовні перетворення, так і в образі «Журналістки» – альтер его автора. Цей, другий, персонаж належить сьогоденню й одночасно переміщається в минуле, спостерігаючи за душевним станом поета, моментами переходу зі світу реальності до надприродного, а потім і переходом у смерть. «Журналістка» також перетинає кордони світів, моделюючи діалог із душами чи «духами» тих людей, що впливали на долю митця. Зокрема, питає фатальну Целіну про причини її холодності до закоханого й небажання змінити його життя.

Така здатність переміщатися між світами віддзеркалює модерністські орієнтири автора. «Журналістка» – теж митець, і по праву творчої особистості має змогу «відкрити» цим «ключем» зачинені двері між різними реальностями.

Персонаж «Журналістка» ставить перед собою ту ж саму мету, що й автор у «Статті-передмові» – по-новому досягнути фігуру митця й розбити застарілий, рутинізований канон його інтерпретації. Одночасно моделюється образ читача, який має свою внутрішню динаміку інтерпретації спадщини: рухається від наївної довіри до канону, втому від ідеалізованого образу до нового відкриття, пошуків параметрів нової картини світу, в якій поет стає важливим орієнтиром. ««Великий Каменярь», «Вічний революціонер»... Пам'ятник ... Ні – полум'яна і стражденна душа – доктор Франко.

Чому Іван Франко? Я бачу ваші скептичні обличчя. Очікуючи обличчя: ви сподіваєтесь пафосного гімну великому Каменяреві: лупайте сю скалу? Ні, й ще раз – ні! Розрубасмо іншу скалу – скалу однобокості, непорозуміння, обмеженості. Так, гранітну скалу обмеженості, яку сам Франко усе життя рубав – і загинув під уламками. Уявіть собі ...» [154, с. 254].



До символу ключа із «Статті-передмови» додається Франковий символ розбитої скали з посиленням семантики руху до мети, а тут пошуку нового розуміння поета, епохи, зрештою, самих себе. Звернення ж до глядача / читача «Уявіть собі...» сигналізує про встановлення певних горизонтів сприйняття твору, правил гри. Це, перш за все, підвищення художньої умовності, відхід від реалістичних координат у бік модерністського типу мислення.

Вже у пролозі, відразу після заклику до пробудження глядацької уяви ця умовність реалізується у фантастичній ситуації й очудненому образі І. Франка.

Каменяр оживає, з'являється спочатку в подібі пам'ятника (наче створюючи пародію на поставу статуї), а потім набуває і зовнішніх, і внутрішніх реальних, а не абстрактних ознак: зменшується монументальний зріст, проступають риси не ідеалізованого, а «мужицького» обличчя із слідами втоми, символічна вишита сорочка замінюється звичним коричневим сердутом.

Ожилий, перетворений «пам'ятник» виявляється людиною, схильною до авторефлексії, самокритики. А модальність діалогу із сучасною молоддю (журналісткою, студентами університету, які легковажно цілуються на сходах монументу, звикнувши до сакральності локусу) виявляється ліричною.

Тема першого ж діалогу оживого класика з нащадками співпадає з метою п'єси – це перегляд канону, критика застарілих інтерпретацій, відкриття нового Франка. А це в подальшому потягне постановку глобальних проблем про сутність творчої особистості, складність внутрішнього світу митця, буде сприяти обґрунтуванню авторського міфу І. Франка й метаконцепції Митця в цілому. Тобто, жанрові коди біографічної драми і метадрами органічно переплітаються.

Вже в цьому першому, сказати б, «настановному» діалозі Франка і Журналістки (тобто, класика і духовного нащадка) увиразнюється специфічна стратегія драми А. Семерякової. Це поєднання вільної уяви, фантазії, художньої умовності та фактичного, біографічного матеріалу. Для автора однаковим чином важливо, щоб глядач / читач побачив у творі «установку на достовірність» (за Л. Гінзбург) і, одночасно, приєднався до свободи інтерпретації, визнав підвищену умовність, налаштованість на створення складного, багатогранного образу. В якості

документального підґрунтя використовуються твори самого І. Франка й спогади про митця, його зафіксовані самохарактеристики, статті сучасників (зокрема, Гната Хоткевича), зображення на світлинах. Вони й стають «ключем» до внутрішнього світу поета.

Журналістка, звертаючись до оживлого поета, що сходить із постаменту, дивується канону від реального образу митця.

«Ж у р н а л і с т к а. <...> Але ж чому ви, Іване Яковичу, такий високий? За спогадами, фотографіями, низький, а тут ...

Ф р а н к о. Людська думка, панно. Вона здатна вивищити карлика. Подивіться, як ваші сучасники витесали мене у червоний граніт, із якого все життя виборсувався, – он я, Високий, Велет, Брила, стою і пильним оком дивлюсь навпроти – на свій університет, і називаюсь «вічний революціонер». Скільки парочок цілуються на моїх сходах на перервах і на парах! Бог із ними – вони молоді, вони інші, ніж були ми, але однакові з нами.

Ж у р н а л і с т к а. Вас називають генієм.

Ф р а н к о. Це не мене називають, а того кам'яного гіганта, Каменяра. Я ж завжди казав:

Я не геній, синку милий,  
Й сім ніколи не чванивсь.  
Працював, що було сили,  
Для голодних пік квапливо  
Разовий, не панський хліб  
І ставав на всяке жниво,  
І в'язав свій скромний сніп.  
А що часом стогну з болю  
І в зневірі сльози ллю,

Це тому, що крізь по полю  
Ще багато куколю.  
Що царює баба-блага,  
Так, що й краю їй не знать,  
І не маю палки мага,  
Щоб потвору цю прогнать!  
Ах, коли б я геній був!  
З тих істерій, невростеній,  
Я б вас чаром слов здобув,

Я б вас двигнув, переродив,  
Я б вам виправив хребти,  
Я б мужів з вас повиводив,

Навіть з мавп таких, як ти!» [154, с. 255].

Вибір саме цих віршів І. Франка, розміщення їх у сильній композиційній позиції «Прологу» до основної дії моделюють у підтексті комплекс авторських ідей, модальність інтерпретації та її вектори.

Вірші роблять поета, автора п'єси й глядача співучасниками загальної справи перегляду канону.

Вони звернені до молодого покоління, яке поет визнає близьким («вони», студенти, «інші», «але однакові з нами»). Тобто слова мають бути сприйняті глядачами на свою адресу як наказ, заклик до змін – виправлення хребтів і зростання.

У віршах звучить домінантний мотив п'єси – перетворення, «переродження». У «Сповіді з постаменту» суттєві перетворення переживає сам І. Франко, його образ, інтерпретація. На культурне перетворення сучасника розраховує й автор, намагаючись сприяти цьому своїм твором, фактично, наслідуючи мету геніального поета. І слова І. Франка, і реакція Журналістки формують метадискурс, підштовхують до роздумів про силу слова, призначення мистецтва, сутність генія – тобто до комплексу проблем саме метадрами. Таким чином геніальність поета доводиться в апофатичний спосіб через заперечення, а характеристика адресата вірша – у формі провокації («синок» названий «мавпою», яка має перспективу еволюції до «мужа»).

Найважливішою стратегією створення новаторського образу І. Франка стає у п'єсі зміна дискурсів і ракурсів зображення знакової постаті. Ідеологічний дискурс замінюється наступними.

По-перше, увиразнюється дискурс метафізичний. Про це свідчить загострення проблеми віри, моделювання поетом своєрідної й багатовимірної картини світу, в якій реальне й надприродне вільно поєднуються, а співрозмовниками митця стають духи знакових для нього людей. Різка зміна світосприйняття інтерпретується героєм як відкриття внутрішнього зору й поціновується амбівалентно: як хвороба і як найвище надбання, що затуляє інші пріоритети.

По-друге – це дискурс екзистенціальний. Він реалізується в гострому внутрішньому конфлікті, переживанні межових станів, переходу до смерті, осмисленні категорій провини, покарання й суду.

Важливу роль відіграє також ліричний дискурс, ракурс зображення любовної та сімейної драми («Так Бог дав»). Вони у певному ключі висвітлюють тему долі, фатуму, співвідношення творчості й гострих переживань.

Усі дискурси сприяють руйнуванню канона І. Франка, очуднюють його образ, роблять його людяним, близьким читачеві, відкривають можливості для створення широкого поля моделей інтерпретації.

Важливою стратегією твору, що поєднує усі названі дискурси, стає перетинання реального й надприродного світів.

У такому стані постійного переходу кордонів знаходиться головний герой. Він бачить надприродне, говорить з духами, йде на їх суд і виконує покарання (що сприймається оточуючими як безумство, а автором – як містична сторона незбагненого світу). І. Франко у п'єсі сприймає себе одночасно і як хвору людину, і як просвітленого новим знанням, і як такого, що знаходиться на межі життя та смерті, отримує надзвичайно важливий метафізичний та екзистенціальний досвід.

Так само й інші персонажі – історичні фігури (кохані жінки, некохана дружина) та вигадані (узагальнені «Селянин» і «Панич») функціонують у декількох світах: реальному, художньому (у творах), містичному. Вони вершать свій суд над поетом, а потім розчулено визнають його, прощають і проводжають у мить переходу до смерті.

Сама ця стратегія – переходу між світами – художньо осмислюється автором п'єси і змальовується в контрастних модальностях, тобто піддається метаопису. З одного боку, вона поціновується патетично. І. Франко, за словами Журналістки, вважає свою хворобу «Даром Божим», або ж судом і покаранням Вищих сил за якусь фатальну помилку, порушення табу. У цьому плані показовим стає епізод видіння, яке, за законами жанру, включає сакральні знакові моменти. У страшному сні духи Драгоманова, Костомарова, Веселовського заводять Франка у церкву і золотим молотом, взятим з-під престолу, тобто чарівною зброєю, розбивають йому

руки, щоб більше не писав. Формується модальність покаяття, зречення, самосуду. Але, з іншого боку, в координатах реального світу епізод можна інтерпретувати як хворобливі відчуття людини, в якій віднімаються руки.

Зрештою, перехід між світами й розмови з духами дискредитуються й очуднюються, їх містичний пафос перетворюється на фарс. Зокрема, це відбувається у визнаннях дружини, яка в конкретному епізоді стає травестійним двійником І. Франка (при збереженні трагічного підтексту, адже обоє були на схилі літ безумними). Дружина не відстає від нього у своїх контактах з духами, хвалиться, підозрює, що чоловіка причаровано, що йому пороблено, у травестійному ключі наділяє здібностями до містичного діалогу тварин і навіть предмети їх сімейного дому: «<...> То та відьма Крушельницька так заворожила його ... А знаєте, до Франка приходять у гості покійники: Драгоманов, Костомаров... І балакають із ним. А до мене приходять Старицький, Костяківський, і теж балакають із мною. У нас тепер усе балакає: наш котик, стіл...» [154, с. 270].

Екзистенціальний дискурс поєднує модальність трагізму людського буття, невідворотного зникнення й одночасно просвітлення.

Автор п'єси обирає для зображення поворотні моменти в житті І. Франка, увиразнює точки повороту, переживання кризи, яке втілюється в образ втраченого шляху, сліпоти, пошуки дороговказу, містичного знаку. Доволі часто включається лірична інтонація сповіді, споминів, підведення підсумків. Вона поєднується із ліричною інтонацією коментаря журналістки. Репліки авторефлексії Франка й інтерпретації Журналістки перетинаються, створюючи ефект взаємного посилення.

Екзистенціальне й метафізичне начала перетинаються.

«Ф р а н к о. <...> Інша гостя у мене тепер гостює. Прийде біла, безока, й сідає отут, в головах. То іще не тяжко, нехай собі сидить, думаю аби не в ногах... Бачити її не можу – так вже тяжко сідає» [154, с. 258].

Отже, екзистенціальній дискурс природно пов'язується з аксіологічним, із визначенням нової системи цінностей, увиразненням того справжнього, важливого, що поет намагається залишити після себе.

### Висновки до розділу 3

1. У 1990–2000-і суттєво активізувався діалог із класикою як формою авторефлексії літератури. Він реалізується в різних типах текстів: інтерпретаційних, переробках, пастишах, у драмах за мотивами, текстах-дискусіях із попередніми інтерпретаціями (тобто «пам'яттю» шедевра), у різних варіантах біографічної драми. Літературні орієнтири (образи, сюжети, фігури класиків) стають знаками, якими кодується зміна картини світу, самоідентифікація митців, новий міф про мистецтво слова.

2. Біографічна драма знаходиться на підйомі та суттєво ускладнюється, демонструючи інтенції до *жанрового синтезу*. Вона має елементи комедії, трагедії, любовної драми, драми ідей, видіння, сповіді, метафізичної поезії; залучає елементи фольклору й особливості наукового дослідження. Простежується поновлення традицій «нової драми» межі XIX – XX століть, ліричної драми Лесі Українки, актуального досвіду творів А. Чехова, Б. Шоу, Г. Ібсена. Оновлення актуального досвіду моделює міст між епохами глобальних змін двох рубежів XX століття. Біографічну драму характеризує поєднання вільної уяви, фантазії, підвищеної художньої умовності і притаманної документальній літературі «установки на достовірність» (Л. Гінзбург) [42].

3. Драматургія відбиває загальні процеси перегляду традицій, часто максимально загострюючи авторефлексію літератури. Основою сучасної біографічної драми стає переосмислення «канону» класика. Але своєрідність саме драмопису полягає в тому, що письменники однаково не сприймають дві крайні стратегії інтерпретації генія – створення канону й деканонізації, знетронення (на відміну від постмодерної прози й поезії). Пропонується нова інтенція – проблематизація знакової фігури, сприйняття її як виклику сучасній культурній кризі, обрання її орієнтиром авторефлексії змін і самовизначення нащадків. Це відбивається у своєрідності конфліктів.

4. Біографічна драма демонструє інтенції до поглиблення філософської проблематики. Образ митця розглядається в контексті низки проблем: «митець і

влада», сила поетичного слова, критерії оцінки й інтерпретації генія, митець і творчість у системі світоглядних й аксиологічних координат (сакральне / інфернальне начала, апостольське служіння або бунт), «природа таланту». Образ також висвітлюється в культурологічній системі координат – національній специфіці літератури, особливостей міжкультурного діалогу.

5. Такі інтенції відбиваються у зміні *типів конфлікту*. Серед них: конфлікт метафізичний (трагічне зіткнення ідеалу та дійсності, митця та долі, життєтворчості та детермінованості, віри та проєктів перетворення світу), екзистенціальний (протистояння творчої самотності та благородної мети, вибору, переживання переходів між світами), аксиологічний (співвідношення цінностей – творчості, кохання, свободи волі, служіння соціальним проєктам), епістемологічний (проблематизується можливість пізнання світу, пізнання генія, акцентуються протиріччя інтерпретацій митця). Поглиблення філософського дискурсу наближує біографічну драму до драми ідей і свідчить про намагання письменників створити, відштовхуючись від біографічного матеріалу, узагальнену концепцію творчої особистості.

6. Біографічна драма суттєво розширює порівняно з постмодерністською прозою й поезією *коло стратегій інтерпретації митця й перегляду канону*, а саме:

- Стратегія відкриття «невідомого» генія, тобто такої сторони його життя й світогляду, що не увійшла у «канон» і часто знаходиться у протиріччі з ним (сімейне життя, «безумство» як хвороба чи прозріння тощо).

- Моделювання конфлікту інтерпретацій і дискредитація не тільки «забронзовілого» канону, а й конфлікту та чисельних моделей образу генія, які виникли раніше чи породжені сьогоденням (наприклад, «селянин», «Тартюф» у драми С. Росовецького, «одіозний селянин», «смутна проява», «божевільний» у п'єсі А. Семерякової, «лялька» у драмі Т. Іващенко).

- Стратегія обрання нового ракурсу, який дозволяє розхитати ідеологічний канон, олюднити «забронзовілу» фігуру, наблизити її до читача й одночасно не спустити у повсякденність (наприклад, кохання у драмах Т. Іващенко, А. Семерякової

знаходиться на одній шкалі вічних цінностей із творчістю, реалізується лірична модальність, що скорочує дистанцію між героєм і глядачем).

– Стратегія динамічної зміни ракурсів зображення й дискурсів, зокрема, ідеологічний витісняється метафізичним, екзистенціальним, ліричним; такий підхід створює широке поле для інтерпретацій і вироблення нових моделей образу митця.

– Стратегія моделювання можливих світів. Класик та інші персонажі (узагальнені «Панич» і «Селянин» у драмі А. Семерякової, Целіна у п'єсі Т. Іващенко, реальні історичні особи й карикатурні типи «Вічного студента» й «Шевченкознавця» у трагіфарсі С. Росовецького) функціонують у декількох світах – реальному, містичному (наповненому духами у драмі А. Семерякової), потойбічному (рай, пекло, чистилище), фантастичному (сни, оживлені фантазії, мара). Перехід між світами піддається рефлексії, описується в різних модальностях.

– Стратегія автоінтерпретації, автоінтертекстуальності, діалог митця з героями власних творів, оживлених у процесі авторефлексії, світоглядних та естетичних дискусій (Вишенський у драмі Т. Іващенко), реальними фігурами (духи Драгоманова та коханих жінок у драмі А. Семерякової).

– Стратегія іронічної авторефлексії. Травестійне зображення класика взаємно очуднює фігуру митця й образ автора. Пародії піддаються колишні й сучасні інтерпретатори (творці постмодерного «поп-Шевченка», «шевченкознавці», представники маскульту, що «привласнюють» фігуру генія, «Вічні студенти», що паразитують на критиці національної культури). Драматурги вдаються також до моделювання образу травестійного двійника (божевільна дружина Івана Франка у драмі А. Семерякової повторює містичні фантазії чоловіка; «опудало» і трагіфарсові «маска» самого Т. Шевченка, змодельовані генієм у драмі С. Росовецького).

– Перегляд фігури класика додатково театралізується. Послідовно використовуються принципи «подвійної сцени», «театру у театрі», зміни масок і амплуа, демонстрації самого процесу перевтілення, квіпрокво, розмивання межі між коном і глядацьким залом. Театральне дійство приймає форму «суду» над класиком (вищого, людського особистісного, сповіді) і над сторонами «процесу»



(інтерпретаторами, сучасниками, репрезентантами культурної кризи межі ХХ – ХХІ століть.

– Стратегія очуднення. Про митця розмірковують персонажі, які сприймають генія тільки в якомусь дивному, невідповідному ракурсі (трагіфарс С. Росовецького) чи провокаційному. Очуднення виникає і у випадку доведення до абсурду певної ситуації із реального життя класика. Часто стратегія породжує комічний ефект. Завжди загострює проблему інтерпретації, поновлює традицію драми ідей.

– Стратегія апофатики – доказу від протилежного, зворотного. Часто здійснюється завдяки блазуванню й провокаційному перевертанню орієнтирів. Її реалізує як автор, так і сам протагоніст («маска» й власне «опудало», вигадані Т. Шевченком у трагіфарсі С. Росовецького).

7. У біографічній драмі переосмислюються традиційні моделі митця й пропонуються нові, авторські. Перегляд здійснюється за низкою критеріїв: епістемологічного, тобто можливості пізнання природи генія (модель «річ у собі»), соціально-ідеологічного, що й формує «канон» і підкріплює міф «батьківства» («бунтар», «бунтар і безбожник», «селянин», «каменярь», «жертва режиму», «втілення національного характеру»), традиційного для національної культури сприйняття поета як фігури сакральної, світського святого (варіанти: «пророк», «апостол», «богоотступник»).

На вибір моделі суттєво впливає перехідне мислення, зокрема, розгляд Поета як бунтівної периферії, яка має силу й намір перевернути центр і маргінес, це породжує антиномія «маргінал» / «вождь», «єретик» / «воїн духу» (або ж в інтерпретації влади – «поет-ворог», «бунтар і шахрай»). При цьому культурні й естетичні визначення митця поєднуються із національною ідентифікацією й самоідентифікацією, що підсилює, а не дискредитує «міф батьківства» (для ворогів у п'єсі С. Росовецького Т. Шевченко виступає у ролі «хохлацької бестії», «малоросійського Тартюфа», «гоголівського Рудого Панька», «поета-невдахи», що захопився українською традицією пересмішництва; а у драмі Т. Іващенко Іван Франко сприймається шляхтянкою Целіною як «маргінал» саме через захоплення

національною ідеєю й мовою; у творі А. Семерякової – як «сакральна жертва» дискусій про вибір країни).

Увиразнюються притаманні перехідному мисленню й зокрема українській версії постмодернізму моделі «блазень» (як трікстер, що перевертає світ), антиномія «блазень» / «король» (в якості «короля» виступає високий, «забронзовілий» «канон»). Моделюється перевертання контрастних полюсів (наприклад, «служитель муз» / «звичайна людина», «воїн духу» / «богема» у творі С. Росовецького; сакральні та інфернальні орієнтири поета у драмах Т. Іващенко й А. Семерякової, актуалізація символістської моделі поета як «мосту між світами»).

Реалізується синтез моделей, але в цій системі увиразнюються домінанти – «відзначений» і «просвітлений». Моделюється авторський міф, в якому митець виступає як культурний герой, що силою слова перетворює космос і людські душі («християнській орієнтир «ловця душ» у драмах Т. Іващенко й А. Семерякової). «Міф батьківства» відверто підкріплюється (фінальне самовизначення й заповіт Т. Шевченка у драмі С. Росовецького).

8. У фіналі усіх проаналізованих біографічних драм створюється катарсичний ефект, що може свідчити про інтенцію здолаття культурної кризи.

Основні положення цього розділу висвітлено в таких публікаціях Л. Сидоренко: «Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція» [157], «Полум'яна і стражденна душа»: стратегії створення новаторського образу Івана Франка у драмі Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту» [158] ««Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури» [165].

## РОЗДІЛ 4. СТРАТЕГІЇ АВТОРЕФЛЕКСІЇ У ДРАМАТУРГІЇ «ПОКОЛІННЯ Х»: ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ СТРУКТУР

Творчим пошукам молодого покоління в найвищій мірі притаманний пошук «власного обличчя», перегляд класичних орієнтирів самоідентифікації митця, авторефлексія в цілому. Таким чином драматургами пропонується доволі широкий спектр стратегій художнього втілення названих феноменів. Також широким є реєстр модальностей та авторських настанов – від ліризму, автобіографізму, відкритого прийому до постмодерної гри, блазування чи створення інтелектуальної інтриги в процесі реінтерпретації традиційних структур. Ми ставимо собі за мету охарактеризувати художні можливості тих стратегій, які обирає саме молода генерація, а це відбиває концептуальну й естетичну єдність літературної спільноти, її своєрідність у порівнянні із попередниками.

### **4.1. Постмодерністський метадискурс драматургії Олега Миколайчука-Низовця**

У «генерації Х» присутні драматурги, які послідовно звертаються до теми творчості, образу митця, кристалізують метадискурс й виробляють комплекс адекватних прийомів зображення цих феноменів, що, своєю чергою, визначає стиль конкретного письменника.

Саме таким є О. Миколайчук-Низовець. У своїй творчості він частіше звертається до форми біографічної драми – п'єси «Оноре, а де Бальзак?» (у співавторстві із представницею цього ж покоління – Недою Нежданою, «Ассо та Піаф, аба ще один тост за Мермоза». Важливо, що ці твори отримали сценічне життя й були високо поціновані критикою та глядачами. Перша п'єса дебютувала в Київському театрі «Сузір'я» і у 1999 році отримала першу премію на фестивалі сучасної драми. Друга стала предметом наукової рефлексії у численних критичних працях і наукових дослідженнях, зокрема О. Бондаревої, М. Шаповал.

Традиційно митець звертається до знакових фігур європейської класичної (Оноре де Бальзак) чи сучасної культури (Едіт Піаф), базуючи свої роздуми про сутність творчості й можливості осягнення особистості митця на широкому підґрунті, вводячи сучасну українську драму у європейський контекст.

Основами ідіостилю стає парадоксальність, очуднення, поєднання різних систем координат інтерпретації митця (висока творчість, звичайне життя, кохання тощо), синтезування комічних і трагічних модусів, боротьба із каноном або ж усталеними уявленнями про знакову фігуру, міфотворчість. Однією з домінант авторського ідеостилю стає поєднання нової версії образу знакової фігури із традиційними структурами – міфологічними й літературними архетипами, що зумовлюють глибину й перспективу інтерпретації.

Наприклад, у п'єсі «Ассо і Піаф, або ще один тост – за Мермоза!» у ролі «магічного кристалу», через який розглядається тема творчості, стає фігура далеко не ідеальної, парадоксальної особи, але такої, що яскраво відбиває драматичну сучасність. Це дозволяє очуднити тему, відійти від звичних моделей мистецької самоідентифікації й запропонувати нову. Знаменно, що відкриття робляться на основі традиційного підґрунтя – міфологічних і літературних архетипів, це увиразнює ідеостиль письменника і демонструє спільний вектор пошуків із іншими представниками «Покоління Х». Зокрема, у названій п'єсі переосмислюється орфічний архетип, традиційні образи Пігмаліона і Галатеї (автор їх перевертає: «Галатея» – Піаф, «учениця», швидко перевершує свого вчителя і «творця», починає жити якимось незбагненим для нього творчим життям). Нову інтерпретацію отримує й традиційна пара Моцарт («світлий геній») і Сальєрі («зависник», посередність). Під впливом першого архетипу знаходиться образ Піаф, а другий переосмислюється в образі її сестри, яка теж долучається до творчості і пише книгу про геніальну родичку, складає свій власний міф із вигідними для себе інтерпретаціями. Тут автором ставиться не тільки проблема сутності творчості, а й проблема інтерпретації, яка набирає особливої ваги у період культурної кризи й переосмислення художніх орієнтирів. Що ж стосується літературних взірців

самоідентифікації, то у драмі увиразнюється модерністська модель вільного й грішного поета, що має незбагнений зв'язок із вищим світом.

Твір «Зніміть з небес офіціанта, або навіщо нам позаторішний сніг» (надрукований в антології «Страйк ілюзій» (2004)) належить до іншої форми, яка визначена автором як «майже вистава». Вона є експериментальним варіантом монодрами. Вибір такої форми дозволяє автору відійти від обмежень біографічного матеріалу й розгорнути власну метаконцепцію найбільш вільно й парадоксально, увиразнити процес творчої самоідентифікації, самохарактеристики героя, оскільки монодрама будується саме на автофлексії та внутрішньому конфлікті.

Твір показовий ще і в тому плані, що репрезентує комплекс стратегій формування метадискурсу, притаманний саме українській версії постмодернізму. Зауважимо також, що ці стратегії контрастують із тими, які реалізовані у драмах А. Багряної і О. Погребінської, отже аналіз дозволяє змодельовати картину полівекторності художніх пошуків драматургів молодого покоління.

Основою авторського підходу стає постмодерністська провокація, яка в українській «версії» стилю має апофатичний характер доказу концепції від зворотного. Саме цим можна пояснити вибір героя. Це не традиційний натхнений поет, висока особистість, а повна протилежність глядацьким уявленням про митця, це – «анти-митець». Контрастним полюсом поета стає у провокаційній п'єсі «офіціант», таким чином, маркірується не стільки професія, скільки певне світобачення – приземлене, споживацьке, не духовне, а тілесне.

Не виключено, що подібний вибір породжений авторськими переживаннями деформацій сучасного світу, посиленням споживацьких інтенцій, комерціалізації усіх сфер (зауважимо, що ця ж проблематика ставиться і в метадрамах Я. Верещака). У координатах барокового перевернутого світу саме «офіціант», а не поет може мислитися як «герой часу». І у цих же координатах «офіціант» може уявляти себе митцем і пристрасно грати саме цю непритаманну йому роль:

«А л ь ф о н с о Отже! Я вирішив служити мистецтву. А творити, бути на службі у мистецтва – це так само, як віддати Богові душу» [116, с. 142].

Підкреслимо тяжіння письменника до барокових традицій, що притаманно в цілому українській «версії» постмодернізму. Окрім «перевернутого» світу у п'єсі увиразнено й барокове потойбіччя, мотиви смерті, посмертних митарств душі, суду над нею. Саме подія переходу від життя до потойбіччя стає поштовхом для рефлексії героя монодрами: офіціант Альфонсо помирає, але цей факт сприймається парадоксально як радісний, що дозволяє відкрити власну сутність. «Ну ось, шановний Альфонсо, – нарцистично любовно звертається до себе офіціант, – і тебе можна привітати. Нарешті ти віддав Богові душу! Нарешті. Тому влаштуємо свято для тіла. А тіло, тіло аж зомліло. Від переживань, звичайно. Офіціант! Офіціанте!» [116, с. 141]. І оформлення замовлення небесному офіціанту та смакування страв замінюють померлому традиційні митарства душі, страх перетворень і очікування суду.

Зауважимо, що подібна ситуація переходу героя у потойбіччя стає зав'язкою і п'єси Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні», що також орієнтована на стилістику бароко в постмодерністському переосмисленні. Але там смерть стає початком трагічної рефлексії і каяття, нового відкриття своєї душі митцем. У монодрамі О. Миколайчука-Низовця ситуація перевертається. Альфонсо радісно позбавляється душі як зайвого й обтяжливого надлишку, культивує те, що більш за все цінує – тіло. Він потрапляє у чистилище чи рай, який повністю відповідає його уявленням про комфорт. Це – ресторан із слухняним офіціантом (а не грізним Чорним Ангелом і сусідкою-Смертю, як у драмі Я. Верещака), стравами на власний вибір, тут він відчуває себе поважним і витонченим клієнтом. Саме в таких комфортних умовах і у гармонії із самим собою Альфонсо підводить підсумки власної «творчості» і не тільки не боїться суду, а навпроти, збирається сам виступити в ролі суворого «вчителя», Пігмаліона, що оцінює власні «створіння».

Альфонсо насолоджується плодами власної «життєтворчості», яку складають любовні сюжети й сексуальні пригоди (тобто знов-таки життя тіла), на його думку, не важливо, що він не залишив нащадків (дітей чи, мабуть, книжок), його творами стають «учениці», що мають пам'ятати свого Пігмаліона, власне, продовжувати його справу.

Посмертну сповідь і підбиття підсумків життя Альфонсо оформлює театралью як виставу. Він танцює із макетом офіціанта, зображаючи доволі фривольну сцену, аби переконати макет в існуванні альфонсового тіла. Він змінює маски, наприклад, прикидається самотнім і нещасним. Альфонсо ставить свій спектакль із зміною дій – появою нових осіб. У цьому перформансі ролі жінок із його любовних сюжетів виконують ляльки, і кожна з них асоціюється із смачною стравою. Деякі просто подаються на тарілках, оздоблені віночками зі шпинату і петрушечки, і повертаються на тарілки як недоїдені страви:

*«Хапає з тарілки ляльку, пристрасно пригортаючи до себе в поцілунку. Потім кидає її офіціантові, який ховає її під полу.*

Забери її. А то не відірвуся. Відмінниця. Яка кругла відмінниця з червоним дипломом» [116, с. 144].

Тобто «мистецтво» позиціонується як споживання і навіть псевдоестетична дегустація.

Альфонсо виступає у ролі митця, вчителя і навіть Бога, який приймає «найвирішальніший іспит в житті» жінок – дійових осіб його «життєтворчих» сюжетів, а зібрання пригод кодується як «меню». Альфонсо розігрує суд, іспит і ініціацію одночасно, зображує власний трепет і боязкість своїх творінь, їх реакції, розкриває можливі мотиви («<...> Як, ти спиш у моїй присутності! І коли?! Можна сказати у час мого життєвого тріумфу?! Не-гід-ни-ця! <...> Ну й біс з тобою» [116, с. 143].

Тобто Альфонсо фантазує і, фактично, пише текст про власну велич і неповторність «<...>учениці готуються до найвирішальнішого іспиту в житті. Бідолашні – напевно не на жарт хвилюються. А я все ніяк не можу вибрати меню. <...> І хоча це був дуже непростий вибір, проте, сподіваюся, ніхто мені не кине брак смаку. Хоча в цьому меню було так багато всього смачного <...>, а я добре знаюся на вишуканих стравах з екзотичним присмаком. Так що любий, принеси мені, будь ласка, снігу, без родзинок, без вафель і навіть ста грамів. І щоб він був трішечки з рожево-блакитним відтінком. Для різноманітності, так би мовити» [116,

с. 143]. Саме такими «витонченими» й «художніми» словами Офіціант презентує першу страву – наївну малолітню коханку.

Альфонсо намагається бути режисером і парадоксального, несподіваного фіналу п'єси. Протягом дії він звертається до глядачів, сприймає глядача як іншу дійову особу – офіціанта, що його обслуговує, тобто моделює ефект «театру в театрі» й актуалізує перетинання кордону між коном і залом.

Показовим є й тяжіння Альфонсо до усіляких «красивостей», при тому, що йому бракує смаку й почуття міри. Він демонструє свою «витонченість» і «ерудованість», розповідаючи анекдоти, «оживляючи» ними власний монолог і намагаючись у такий спосіб налагодити контакт із офіціантом і глядачем; цитує масмедійні бренди («Ти не один. Один плюс один»), фрази з відомих фільмів («Бразилія – країна, де багато диких мавп» тощо). Альфонсо ставить «художні» експерименти, наприклад, кодує сексуальний зміст кулінарними чи балетними знаками й режисує сцени обслуговування клієнтів як сексуальні рольові ігри. Усе це здається йому надзвичайно витонченим.

У такий спосіб оповідається сім історій. При тому, що сюжети різні, увиразнюється низка збігів. По-перше, Альфонсо усюди грає роль Пігмаліона, який ліпить свої створіння і, незважаючи на неодмінні розставання (адже офіціант не налаштований на серйозні стосунки), вважає свою місію виконаною й позитивною, навіть освітленою «творчою» фантазією, якої позбавлені інші. «Ти змусила мене фантазувати, натомість я навчив тебе бути сніжинкою. Коли-небудь ти впадеш комусь на гаряче чоло і станеш звичайною краплею воли. Звичайнісінькою. Цікаво, а ким ти була для самої себе?» [116, с. 145]. По-друге, усюди фіксується тілесне начало й відсутнє духовне. Зрештою, через усі історії проходить мотив торішнього снігу у різних його варіантах (чорного у сюжеті з африканкою, блакитного в характеристиці наймолодшої, берлінського в епізоді ревнощів до міста, тобто до параметрів картини світу іншої людини: «Тепер можеш повертатися до свого Берліну. Офіціанте! Офіціанте. Відправте її додому і нехай, коли вона повернеться, над Берліном падає сніг» [116, с. 147]). Символ снігу, тим більш торішнього і позаторішнього, може мати сенси остаточної пропажі, того, що неможливо



повернути, небуття. По відношенню до внутрішнього світу героя ми прочитуємо його як знак пустоти при зовнішній «красивості» й банальності стилю.

У п'єсі О. Миколайчука-Низовця синтезуються дві традиційні постмодерністські стратегії – дублікації й перевертання – але таке поєднання створює парадоксальний ефект доведення від протилежного чіткої авторської метаконцепції. Дублікація, комічне повторення сюжетів і ситуацій дискредитують життя й «творчі» претензії офіціанта, моделюють враження кружляння у фатальному колі, підсилюють семантику пустоти, що у повній мірі відповідає світоглядним настановам постмодернізму. А от перевертання, що здійснюється на різних рівнях, слугує як характеристики героя, так і увиразненню чіткої авторської концепції, реалізованої в апофатичний спосіб.

Альфонсо перевертає уявлення про творчість, але й сам стає об'єктом подібної маніпуляції. По-перше, вже до нього принаймні дві героїні ставляться як до ляльки, «піддослідного кролика» й просто використовують самовпевненого «вчителя» та його ігнорують. Це більш цікаве, символічне, перевертання відбувається у фіналі, колі у якийсь містичний спосіб Альфонсо і офіціант міняються ролями, і тепер уже гордий «творець» обслуговує іншого чи по-офіціантськи нахабніє у реаліях раю-ресторану.

Перевертання слугує увиразненню авторської метаконцепції, в якій від протилежного доводиться примат духовного начала у творчості (на відміну від карнавальної тілесності офіціанта), підтверджується сакральний та елітарний статус мистецтва (тобто офіціант знімається з небес), його причетність до найголовніших таємниць життя (а не банальних сюжетів і пустоти «торішнього снігу»), переглядається й статус учительства і учнівства.

Образ головного героя як «анти-творця» будується з опорою на низку традиційних орієнтирів – міфологічних і літературних, але суттєво переосмислених і модифікованих. У цьому авторському експерименті задіяний орфічний міф травестійного прочитання, обіграний міф про Пігмаліона (але «творіння» тут не оживлюються любов'ю митця, а навпаки, зводяться до рівня навіть не статуй, а ляльок, показовим є й паперовий макет офіціанта, що натякає на не справжність,

«ляльковість» самого Альфонсо), використовується орієнтир змія-спокусника (що пригощає й сам споживає своїх жертв), моделюються асоціації із Казановою та пікаро. Найбільш послідовно випробовуються символістські маски митця-деміурга та «дияволічна» маска; сюжет продажу душі модифікується до події її втрати як зайвого тягара.

На цьому ґрунті вибудовуються нові смисли запропонованої автором моделі: Альфонсо розглядається як продукт неправильного, перевернутого світу, як втілення новітніх споживацьких тенденцій, тотальної кризи культури й деградації уявлень про митця і місію мистецтва.

Як продукт перевернутого світу постає й персонаж представниці молодшої генерації драматургів Л. Якимчук. У п'єсі «Міміка» (2009), означеною авторкою як радіотрагедія, актуалізовано ще одну модель митця – модель меланхолійного П'єро. Л. Якимчук у коментарі до тексту зазначає, що поштовхом для написання цього тексту став есей С. Малларме «Міміка» в інтерпретації Ж. Бордієра в роботі «Розсіяння» та в статті Зофії Мітосик «Кінець мімезису?» [226]. Авторка наводить відомі інтертекстуальні маркери, адже «з цим персонажем пов'язано багато імен. М. Марсо (знаменитий французький мім XX ст.), бельгійський поет А. Жиро (до циклу «Місячний П'єро», А. Шенберг написав музику), французький поет П. Верлен, український поет-футурист М. Семенко, співак і поет О. Вертинський» [226].

«Важливо, що П'єро – поміщений у сучасні реалії, де йому теж не зовсім комфортно. Довелося поміркувати, перш ніж зрозуміти, ким може бути сучасний П'єро. Мій виявився викладачем французької літератури в одному з українських університетів. Він дуже добре знає свою дисципліну, настільки, що живе за сюжетами творів, які читав. Він проживає чужі життя, як та принцеса Атех з «Хозарського словника» Милорада Павича, тому він часто впадає в меланхолію. П'єро – лише мім, що імітує літературу, яка імітує життя. Це біла маска з обведеними безумним сумом очима. А його життя – лише вправляння в міміці. Але маска рано чи пізно спадає, і... Про це радіоп'єса «Міміка», – коментує авторка [226].

Саме ці явища піддаються осміюванню, що видає авторські інтенції на повернення високого статусу мистецтва й творчої особистості. Подібне надзавдання є модерністським за духом і контрастує із постмодерністськими стратегіями його художнього вирішення.

#### **4.2. Авторська модель міфу про митця Олександри Погребінської**

Жанр свого твору авторка визначає як «комедію із трагічним фіналом за мотивами творів Соснори і Куна», підкреслюючи факт розгортання діалогу з інтерпретаціями традиційного міфу про Пігмаліона, які дають поети і науковці, дослідники античної культури. Тобто О. Погребінська занурюється у багатовікову «пам'ять тексту» (за Ю. Лотманом). Міфологічний образ геніального митця, закоханого у власне створіння, сприймається письменницею як актуальний, такий що може стати ракурсом розгляду низки проблем, у вирішенні яких зацікавлене молоде покоління, що входить в літературу й шукає орієнтири самоідентифікації. Центральною стратегією стає реінтерпретація міфу, використання його можливостей концептування сучасності, зокрема, актуальних для молодого покоління питань про сутність творчості й статус митця в соціумі, життєтворення, співвіднесення горішнього й приземленого планів буття.

Комічний модус твору суперечить пафосу й висоті міфу, але гармонізується із багатьма його подальшими літературними інтерпретаціями. Крім того, інтенції на пошук нової творчої ідентичності співвідносяться із оновлюючим пафосом комедії, яка завжди, за думкою Патріса Паві, сприяла погляду мистецтва на себе зі сторони й випробовуванню канону, авторитетів, застарілих принципів. Комедія має потенціал повторно освіжити й традиціоналізувати цей міф.

Трагічні конотації п'єси «Пам'яті Галатеї» в інший спосіб контрастують модальності конкретного міфу. У своєму канонічному вигляді ця традиційна структура має світлий пафос, адже богиня Афродіта нагороджує митця Пігмаліона за любов, дарує своєму вірному слугі щастя, здійснює диво й оживляє прекрасну створену скульптором статую Голатеї.

У п'єсі ж О. Погребінської проблематизації й перегляду, навіть перевертання піддаються усі складові конкретного міфу (дар богів, мотиви кохання, краса, дива). Щасливий сюжет переграється в багатьох складових: дар Афродіти стає проблемою, оживлення творіння знетронюється, омріяне кохання не здійснюється, натхненна творчість вичерпується шедевром, ідеал краси перетворюється на пересічну жінку тощо, визнання й слава пробуджують у соціуму Афін бажання використовувати Пігмаліона й привласнювати його творіння, талант породжує заздрощі оточуючих тощо. Усі ці невідповідності омріяному плану життєтворчості піддаються рефлексії протагоністом п'єси й набувають загальних філософських підтекстів.

«У ч е н ь. Ви зробили диво.

П і г м а л і о н. Диво зробила Афродіта. А я здорово ускладнив собі життя, і тільки.

У ч е н ь. Вона дуже гарна.

П і г м а л і о н. Вона найгарніша жінка в Греції» [133, с. 277].

Драматизація наростає до межі трагічного фіналу, в якому не тільки зображені найгостріші зіткнення характерів, а й над героєм нависає реальна небезпека загибелі від рук «шанувальників» його мистецтва, увиразнюється нездоланне протиріччя між творчим ідеалом і реальністю.

Власне, трагічні конотації має і назва п'єси – «Пам'яті Галатеї», що містить смисли смерті й посмертного вшанування (хоча в міфі, навпаки, Галатея не гине, а отримує життя). «Загибель» героїні у п'єсі має, безсумнівно, символічний характер, що доводиться від протилежного. На початку п'єси зображене перетворення Галатеї із холодного, мертвого мармуру на живу істоту із теплої плоті; у фіналі вона, на відміну від творця, має шанс врятуватися від карнавально збудженого натовпу. Швидше за все, мова йде про «загибель», остаточне «закриття» певного мистецького проекту, тобто символіка назви входить у метадискурс твору. Волею автора має бути остаточно дискредитований певний проект мистецького життєтворення, що порушив якісь містичні табу у відносинах ідеального і реального планів буття.

Той факт, що дія п'єси не переноситься в сучасність (як це відбулося у численних творах європейських літератур за мотивами міфу), а лишається в давнині

– реаліях античних Афін, свідчить про намір письменниці дати найширше узагальнення, змодельовати вічний часопростір власного авторського міфу.

Усі перевертання традиційної структури й зміна модальностей підпорядковані у творі О. Погребінської єдиній меті – формуванню власної метаконцепції, створенню образу митця й увиразненню проблеми стосунків геніальної людини з реальністю, мистецтва зі світом. Тобто у творі увиразнюються усі складові метадрами.

Зауважимо, що О. Погребінська використовує обмежене коло персонажів. Центральним є Пігмаліон, але концепція образу суттєво зсувається: геніальний митець схильний не до дії, а до рефлексії, як герої «нової драми» межі ХІХ–ХХ століть та їх «нащадки» – персонажі творів «нової хвилі». Це особливість відображає й перехідне мислення, розгубленість перед змінами, певну дезорієнтованість. Репліки Пігмаліона сповнені творчого самоаналізу, мають елементи сповіді, зрештою, моделюються як діалог з богами, оскільки в авторській концепції тільки митець вивищується до подібного спілкування, але це має й зворотній бік – розрив комунікації генія із іншими пересічними людьми. Власне, ця особливість продемонстрована у п'єсі, але, в манері О. Погребінської, закамуйфльована під любовний діалог, непорозуміння генія і пересічної, наївної жінки, в яку перетворилася Галатей.

«Г а л а т е я. А чому ти працюєш у ночі?

П і г м а л і о н. Вночі тихо. Вночі зі мною розмовляють боги.

Г а л а т е я. Але ти їх не чуєш. Твій різець огидно голосно рипить» [133, с. 281].

Оживлення Галатеї сприймається як диво і не тільки як винагорода Афродіти тому, хто цінує красу й дар любові, а й як свого роду договір між митцем і богами. Пігмаліон підкреслює, що діалог можливий лише між Творцями (скульптором і богами). Через те йому здаються безперспективними і вульгарними претензії жриць (піфій, вакханок) і навіть громади Афін встановити через поганські ритуали зв'язок із горнім світом, а тим більше поставити дар Пігмаліона собі на службу, змусити митця продукувати свої творіння, копіювати Галатей.

Найбільш виразно ця думка звучить у фіналі п'єси:

«У ч е н ь. Сюди йде народ! <...> Вони можуть убити вас!

П і г м а л і о н. *(дивлячись в очі учневі)* Вбити? Навряд. Вони хочуть, щоб я робив по Галатеї щомісяця, щоб вони могли замінити старіючих від розпусти й хвороб жриць. Вони тільки забули домовитися з Афродітою. Цікаво, чим вони пригрозять їй <...>» [133, с. 293].

В авторському міфі про Пігмаліона, таким чином, відбувається повернення до модерністського розуміння митця як рівного богам або ж як каналу зв'язку між світами. Підкреслюється елітарність фігури. Традиційна структура «підтверджує» таку позицію сюжетом «співпраці» Пігмаліона і Афродіти. Уся подія інтерпретується у драмі за моделлю модерністської життєтворчості.

Одночасно до цих трактовок долучається притаманна перехідному мисленню модель «іронії богів» або «іронії історії», тобто зловісного чи блюзнірського перевертання людських планів чи травестійного повторення, втілення задуму протилежним чином.

Саме в такому ключі розчарований і дезорієнтований Пігмаліон сприймає свій сюжет життєтворення: Афродіта здійснила його мрію оживлення статуї, але не гарантувала співпадіння зовнішньої краси й внутрішньої шляхетності, перетворення ідеалу на звичайну жінку стає викликом, провокацією, насмішкою богів. Зокрема, це яскраво ілюструється епізодом двох невдалих для майстра спілкувань: це розрив комунікації з ожилою Галатєю (яка його не розуміє, теревенить) і мовчазною статуєю Афродіти, яка, начебто, познушалася з мрій митця. Пігмаліон, провівши Галатею, вертається у майстерню, але не може працювати.

*«Сидить якийсь час непорушно. Відтак різко повертається до статуї Афродіти.*

П і г м а л і о н. Сука!»

*Завіса.* [133, с. 283].

Із цими моделями інтерпретації в складний семантичний синтез входить ще одна, тісно пов'язана із постмодерним і особливо посттоталітарним мисленням. Це переживання травми, отриманої від влади й владних зазіхань на долю, життя й

навіть плоди творчої праці митця. Саме таку інтерпретацію зустрічаємо у спогадах Пігмаліона про вигнання із рідного Криту через те, що не догодив коханці диктатора. У підтексті вбачаємо архетип поета-вигнанця Овідія, який часто використовувався у поезії ХХ століття. Таку ж травму наносить Пігмаліону й афінська «демократія» (позначаємо в лапках, тому, що майстер дає своє нетрадиційне розуміння явища). Вона, в його сприйнятті, перетворюється на суцільний карнавал розбещеності (з таких коментарів починається п'єса, отже, думка знаходиться в сильній позиції, що відбиває концепцію автора) і вседозволеності. Дія п'єси триває протягом декількох днів поганського свята, під час якого загрозливо звучать зазіхання «натовпу» на творіння Пігмаліона, на те, щоб зробити все, що ним напрацьовано і ще буде зроблено, громадською власністю. Подібне «привласнення» митця, ставлення до усього як до спільного надбання асоціюється із недавнім історичним досвідом.

Крім того, моделюється вже традиційний для романтизму і його нащадка модернізму контраст між високим митцем і «натовпом». Це протистояння у перспективі може розгорнутися у трагедію знищення непокірного, інакшого, тобто максимально драматизується Статус митця й мистецтва в цілому мислиться автором як елітарний, вивисшений над повсякденністю, соціумом, що не розуміє геніальної людини. Подібна авторська позиція руйнує постмодерністські настанови на демократизм, пересікання кордонів й повертає до модерністських орієнтирів.

Високість позиції у фіналі ще й підсилюється мужньою, сміливою поведінкою Пігмаліона. Він не боїться «натовпу», на відміну від Учня та Галатеї, які покидають учителя й свого творця один на один із небезпекою. Тобто, автор вносить у характер міфологічного персонажа героїчні риси, чим доповнює образну модель елітарного творця. Такі зміни мисляться як органічні, вони відповідають героїчній модальності античної міфології в цілому, а крім того, драматизують і посилюють трагічний пафос інтерпретації долі митця, а саме такі конотації вносить досвід жорстокого ХХ століття. У свідомості читача / глядача п'єси можуть виникнути асоціації із трагічними й героїчними фігурами національної літератури.

Отже, образ Пігмаліона базується на широкому міфологічному підґрунті, яке вбирає традиційні структури (геніальний скульптор – співрозмовник Богів, вигнанець Овідій), літературні міфи й модерністські моделі митця (елітарний художник у конфлікті з «натовпом», стратегія життєтворчості), орієнтири перехідного мислення (митець як втілення змін) й увиразнення концепту травми (образ митця – жертви соціуму).

Зауважимо, що усі інші персонажі, хоч і наділені характерами, власним голосом, у п'єсі О. Погребінської стають лише знаряддям висвітлення фігури митця й кристалізації метаконцепції автора. Конкретні побутові епізоди завжди зводяться до широких узагальнень, які стосуються проблем творчості й взаємин мистецтва та дійсності. Отже, саме в такому ключі ми й будемо розглядати ці характери і, відповідно, зовнішні конфлікти між персонажами та внутрішній конфлікт в душі митця, породжений переосмисленням досвіду життєтворчості, до сценаріїв якої інші були залучені.

Образ Галатеї висвітлює, перш за все, конфлікт ідеалу та дійсності, варіант – ідеального, духовного / тілесного, фізіологічного, пересічного. У своєму художньому витворі Пігмаліон втілює ідеал краси й чистоти. Саме ці дві цінності митець постійно увиразнює в рефлексії. «Знаєш, що у ній головне? Чистота форми й душі. Абсолютна чистота» [133, с. 286], – говорить він Учневі, формуючи власну концепції прекрасного. Саме ці дві цінності випробовуються у п'єсі, що й формує відповідні епізоди й конфлікти.

Наприклад, вперше ожила Галатея з'являється в майстерні Пігмаліона (повертаючись із покоев) оголеною. Це породжує асоціації із Євою у райському саду до гріхопадіння й увиразнює в підтексті уявлення митця про «рай» як про місце поєднання краси, чистоти, кохання, творчості.

«У ч е н ь. Між іншим, Учителю, ваша статуя не одягнена.

П і г м а л і о н. Звідки їй знати? Я тобі розповідав іудейську легенду про яблуко пізнання?» [133, с. 277].

Мотив саду та сад як місце дії (зокрема, спокушання) у творі стають постійними. Чистоту свого творіння Пігмаліон ревно оберігає від навколишнього



світу, замикаючи у межах «раю» – саду і дому, поза ґратами яких знаходиться небезпечний (жагуче сонце, що спалить мармурову шкіру Галатеї й знищує екзотичні орхідеї) в брудний світ (розпутні вакханки, нетверезий народ на святах, усі вони «лізуть, щоб забруднити. Зробити собі подібною» [133, с. 286].

Завдяки образу Галатеї увиразнюється романтичний за духом конфлікт між високим ідеалом і низькою реальністю. І кристалізується метапозиція Пігмаліона – не переступати межу між високою творчістю і реальністю. А це тягне за собою і дискусії щодо міметичного характеру мистецтва, висвітлює модерністські за духом бажання відірватися у своїх творчих фантазіях від реальності, увиразнити чисту ідею, ідеал, власну мрію, параметри особистого світу.

«П і г м а л і о н. (*дивлячись на статую*)

Я не люблю розфарбовувати свої скульптури. Без фарби матеріал грає краще.

У ч е н ь. Так вони менш схожі на життя.

П і г м а л і о н. І не повинні бути схожими! Не повинні! Зрозумів?» [133, с. 281].

Підвищена емоційність слів Пігмаліона у цьому фрагменті пов'язана з тим, що майстер зрозумів проблему – своїм проханням оживити власне ідеальне творіння він перейшов кордон між ідеальним, мистецьким і реальним. Параметри двох світів переплуталися, що й викликало перверзію, порушення гармонійного й центрованого розуміння Пігмаліоном сутності життя й творчості.

Крім того, здійснила свій перехід від ідеалу до пересічної жінки Галатея. Зокрема, таке переродження відбиває мотив «говоріння» і розриву комунікації. Мотив має широке поле смислів. Говорять із творцем під час натхненної творчості боги, але Афродіта після оживлення Галатеї вже мовчить (може, іронічно). Мовчала і ідеальна статуя, але після перетворення починає «базікати», репрезентувати низку реальність, що протиставлена тиші творчості. У низькому, повсякденному плані «теревенять» усі – служниці вносять у вуха Галатеї усякі сороміцькі думки щодо Пігмаліона, пліткують про мистецьке диво в місті, занадто філософствує учень, що породжує у майстра сумніви щодо таланту та мистецького майбутнього юнака. Зрештою, починає озвучувати дурниці сама Галатея, перетворюючись на звичайну

жінку із пересічними темами ревнощів, розпитувань про передніх коханок, з'ясуванням, як саме любить її Пігмаліон, чому не приходить вночі тощо. Мотив говоріння стає контрастом мотиву чистоти й творчості.

Фактично, в образі Галатеї випробовуються концепти «краси» й «кохання», їх можливість бути критеріями оцінки досягнень, життєтворчості. Саме кохання й краса лежали в основі замислу Пігмаліона й стали аргументом для Афродіти на користь здійснення чуда. Але в інтерпретації автора п'єси зовнішня краса не стала гарантією краси внутрішньої, навпаки, послугувала контрастом внутрішній звичайності. А кохання (грішне) Галатея подарувала не своєму творцеві, а молодшому й красивішому зовнішньо учневі, більш близькому й зрозумілому. Показово, що Галатея не отримала любові навзаєм. Переселення двох персонажів – Галатеї та Учня у низький план реалізовано остаточно, вони перетнули межу високого ідеалу і реальності, Галатея стає не коханою, а «призом» для Учня у ревнивій конкуренції. Красень-учень своїм звабленням Галатеї доводить, що він краще знає реальний світ. А Пігмаліон як митець знаходиться у параметрах світу іншого.

Пігмаліон відчуває і рефлектує цю межу між світами, він відчуває зміщення кордонів як фатальну помилку, після якої, за законами міфу може настати руйнація старого космосу.

Звертаючись до Учня, який його зрадив по-людськи (спокусив Галатею навіть без любові, доводячи «наївному» вчителю її «нечистоту») і творчо, Пігмаліон прояснює свою позицію і одночасно пророкує художню неспроможність зрадника саме через символічний переступ кордонів світів. «Так, я не одружився з нею. Ви б усі тоді заспокоїлися, чи не так? А я вже пережив нашу любов, я пережив її за ті місяці, коли молив дати мені хоч годину володіння, хоч одне слово з її вуст! А коли вона ожила, я знав – уже знав! – що не буду її чоловіком. Холодний мармур я любив, як гетеру, я стискав її в обіймах і мріяв про неї. Але живу жінку я любив як ідола, як богиню, тому що, от чого ти не зрозумів, хлопчику – коли любиш, завжди любиш більше, ніж бачиш перед собою. Так, мені не важко! Мені не важко – одна,

дві, десять! Ми з богинею наробимо Галатей для всіх бажаючих! Так вони гадають. А ти, ти був моїм учнем!» [133, с. 292].

І в той же час конфлікт між ідеалом і низькою реальністю, проблема перетину кордонів отримують ще одне парадоксальне рішення, тісно пов'язане саме із специфікою творчості. Пігмаліон у своїй сповіді Галатеї намагається пояснити їй природу своєї любові й сутність творчого задуму і тим здолати розрив комунікації. Основа ідеалу (як і творчості взагалі) це – чистота й гордість, вивищеність над світом («Молоко богів. Боже молоко. Я назвав тебе Галатея – боже молоко»). Намагання втілити високий і чистий ідеал виникло у митця після розчарування у світі (ганебне й несправедливе вигнання з Криту) і як протест проти бруду життя (мерзотні оргії на святах в Афінах). Шок від пізнання низької реальності спричинив творчий ступор, небажання займатися мистецтвом. «Напевне так спотворити міру всіх речей, ідеал природи – людське тіло – може тільки любов і війна. Я не міг ліпити! Я скнів у злиднях, хоча в мене була слава в Афінах, та ледь я бачив перед собою людину, як моя фантазія підсовувала мені найогиднішу сцену пристрасті. І мрамур у моїх руках чинив опір блюзнірству. <...> Отоді я полюбив тебе. В якийсь момент я так чітко побачив тебе, і зрозумів... Зовсім нове розуміння мистецтва прийшло до мене. Найжахливіші жінки стають богинями в мрамурі й захоплюють людей сторіччями. Навпаки...» [133, с. 283].

Фактично, ставиться питання про можливість протиставити низькій реальності ідеал, це сприймається як стратегія творчої поведінки, опору жахливому світу, зрештою спасіння митця і реальності, можливості перекодувати, перетворити космос силою мистецтва. І з'являється зухвала мрія про зворотне перетворення – оживлення мистецького ідеалу.

У зв'язку з цим у п'єсі увиразнюється ще один вимір проблеми творчості. Пігмаліон справедливо вважає статую Галатеї кращим своїм досягненням. Але оскільки шлях справжнього митця має вектор лише вгору, до іншої вищої вершини, виявляється, що шедевр зупинив цей рух на певній точці досконалості. Отже попереду очікую криза.

«У ч е н ь. Ви не в гуморі?

П і г м а л і о н. (*підходить до статуї*) Існує тільки одне правило – кожна твоя робота повинна бути кращою за попередню. З учорашнього дня я парадоксально щасливий і нещасний водночас.

У ч е н ь. Чому?

П і г м а л і о н. Тому, що краща моя робота ходить зараз у затінку моїх олив» [133, с. 280].

На певному етапі вихід вбачається в тому, щоб передати естафету іншому, тобто в учительстві, у зв'язку творчих поколінь. О. Погребінська ставить ту ж саму проблему наступності, союзу митців, що і А. Багряна у п'єсі «Пригости мене горіхами [9]», але вирішує її інакше. У «Пам'яті Галатеї» сам учитель пропонує можливому наступнику повторити стратегії його творчої поведінки, перейняти метаконцепцію («П і г м а л і о н. Моя остання робота Галатея. Інше... (*дивиться на учня*) Виліпи її. Я навчив тебе усьому. Ліпи її» [133, с. 286]). Проте цей проект не вдається через неспроможність, обмеженість амбітного послідовника. А це означає в авторській концепції повну самотність генія у світі.

П'єса націлена на вирішення філософських проблем у ракурсі творчого осмислення ідеалу, світу, особистості. Вони увиразнюються в зіткненнях позицій протагоніста і антогоніста – Пігмаліона і Учня. І, власне, в цьому і полягає місія останнього у драмі: молодий амбітний «послідовник» мавпує вчителя, конкурує з ним, пропонує власний погляд на світ, або ж просто не розуміє високих позицій наставника. Але певну роль у процесі рефлексії названих проблем грає і Галатея, особливо в момент перетворення першого пізнання реальності. Вона стає носієм безпосереднього дитячого погляду й тим очуднює й оживлює звичні для Пігмаліона і Учня явища. Принаймні, на наш погляд, увиразнюються чотири позиції відносин мистецтва і життя.

Перша – життя – це біль і життя – це цілісність, що протистоїть мистецьким абстракціям. Так, Галатея, вперше оглянувши майстерню, дивується статуям-погруддям і вважає, що їм боляче й вони не зможуть жити. Учень, що ревнує Пігмаліона до його створіння, іронічно зауважує, перевертаючи думку наївної Галатеї: «А тобі було боляче мармуровою?» [133, с. 278]. У підтексті увиразнюється

проблема переходу меж між світами творчості і реальності. Таким зауваженням ревнивий Учень намагається поставити Галатею на місце, натякнувши на її неприродність.

Друга позиція – життя – це тепло, і тому, за наївною думкою Галатеї, мистецтво має таке тепло відтворити. Цінним є лише живе і тепле, а статус холодних абстракцій мистецтва ставиться під сумнів. Саме таку думку, на наш погляд, випробовує автор, надаючи слово наївній Галатеї, яка із недовірою розглядає «урізані» погруддя, неспроможні до життя й взагалі холодні статуї у майстерні генія.

Г а л а т е я. А якщо вони неживі – навіщо вони тобі?

У ч е н ь. Бо вони гарні.

Г а л а т е я. Холодні!

«П і г м а л і о н. У чомусь вона права. <...> А чому тобі здається, що краса – це тепло?

Г а л а т е я. Не знаю» [133, с. 278].

Очуднення увиразнює парадоксальність, складність, невирішеність стосунків мистецтва і життя. При цьому Пігмаліон віддає перевагу саме безпосередньому та наївному дитячому погляду «новонародженої» Галатеї, а не казуїстиці свого учня, формулюючи так свою концепцію: «Не варто бути багатозначним, якщо ти прагнеш бути художником, а не філософом. Твоє красномовство мене лякає» [133, с. 276].

До традиційної міфологічної пари героїв – Пігмаліона і Галатеї – автор додає ще одного – Учня. Оскільки він не асоціюється із загальновідомим сюжетом і його подієвими обмеженнями, саме цей персонаж відображає найширше поле авторських експериментів. Учень поєднує декілька моделей митців, очуднює їх і по контрасту висвітлює сутність характеру Пігмаліона, сприяє розкриттю метаконцепції автора. Учень стає втіленням маргінала на протигагу елітарному Пігмаліону. Це підкреслюється введенням біографії (колись хлопчика-жебрака й ворюжку Пігмаліон підібрав на ринку із жалості) і її символічного фіналу – «послідовник» «краде» Галатею. Подібний маргінал усіма засобами воліє вивищитися, пробитися у будь-який спосіб: через більшу, ніж до інших, прихильність генія, утвердження

особливої своєї ролі у життя митця, через відчуття причетності до мистецтва й конкуренції з учителем, зрештою, через намагання перевернути полюси у цій парі опозицій. Інший орієнтир – «заздрісник»: учень ревнує до успіхів вчителя. В цьому плані його образ співвідноситься із архетипом Сальєрі, але у спрощеному варіанті. Як і Сальєрі (в інтерпретації О. Пушкіна) Учень вважає, що Пігмаліон не є гідним свого таланту, оскільки не знається на людях, не бачить їх основу – порок, гріх, пристрасть. Зваблення Галатеї – це свого роду урок Пігмаліону, що не розгледів у ній просту жінку і не знайшов спільну мову спілкування із «ідеалом». Авторські асоціації із Сальєрі підкріплюють і слова наївної Галатеї, яка бачить творчу різницю між учителем і учнем, наївно її оформлює у відповідь на образи й грубощі хлопця. Він заставляє її позувати, намагаючись створити щось краще, ніж Пігмаліон, і у відповідь чує, свого роду, творчий вирок:

«Г а л а т е я. <...> Ти навіть скопіювати не можеш те, що він робить, от і бісишся.

У ч е н ь. Я його не копіюю!

Г а л а т е я. А чим ти займаєшся?» [133, с. 284].

Так само образливо звучить для учня й похвала учителя: «Ти будеш гарним копіїстом», юнак вислуховує її «здригнувшись».

На наш погляд, створюючи образ Учня, автор опирається і на архетип Нарциса. Зауважимо, що маска «нарциса» притаманна символістським уявленням про митця (за О. Ханзен-Леве) [198], її дієвість підтвердив і постмодернізм, особливо його автобіографічне та автофікціональне відгалуження, що навіть знайшло відображення у терміні «нарцистичний роман». У п'єсі Учень усвідомлює власну красу, чує про неї від городян, навіть створює свій автопортрет і намагається усіляко привернути до нього увагу Пігмаліона. Учень вступає в суперництво із Галатеєю, вважаючи себе не менш гарним. Фактично, він претендує на те, щоб замінити собою ідеальне творіння і тим відмінити його, що свідчить про нерозуміння сутності творчості і, знов-таки перехід межі між мистецтвом і життям.

«У ч е н ь. <...> Танцівниці <...> вони казали, що я... занадто гарний, що я теж ожила статуя <...> Я справді гарний?

Пігмаліон. Ти дуже гарний і дуже молодий <...>» [133, с. 276].

Зрештою, Учень, як і Нарцис нікого не любить, крім себе: ані Учителя, якого зрадить, ані Галатею, яку звабить заради принципу й мети дискредитувати ідеал Пігмаліона і довести своє краще знання життя. Тобто, як і міфологічний герой, Учень відвертається від дарів Афродіти і має бути покараним: за логікою п'єси він приречений на творчу сірість.

У смисловому полі образу проступають і інші міфологічні підтексти. Так, приховане суперництво із Учителем та Галатеєю призводить до того, що Учень вдається до ролі Змія-спокусника. Можливість саме такої інтерпретації підтверджує і контекст – згадування райського саду, невинності Єви, забороненим плодом виступає виноград (корелює із п'яним карнавалом, який триває у місті).

У цьому плані Учень є антиподом Пігмаліона. Якщо геній налаштований вивищувати й очищувати усі об'єкти своєї творчої уваги, то Учень, навпроти, принижує усе. Тому він у своїй картині портреті Галатеї підсилює риси пристрасті, гріховності, відходить від замислу вчителя і взагалі від гармонізуючої місії мистецтва. Такий образ митця наближується до символістської «диаволічної» маски.

Ще одним орієнтиром у смисловому полі образу стає Юда, що органічно входить у біблійні підтексти п'єси. А у фінальній сцені Учень не просто полишає свого вчителя перед небезпекою бути вбитим натовпом, а й навіть цілує у щоку, відтворюючи знаменитий символічний поцілунок Юди. Галатея, що йде разом із Учнем, підсилює й дублює ефект подібної дії.

Зауважимо, що подібний контекст суттєво вивищує й образ самого Пігмаліона, адже доля митця прирівнюється до хресного шляху. А фінал п'єси набирає катарсичних нот і проєкцій майбутнього воскресіння Пігмаліона (на відміну від Галатеї, яку автор остаточно знетронює, про що свідчить назва твору).

Але є ще один план інтерпретації, який знімає пафос і додає драматичних нот до авторського міфу. Учень може розглядатися як варіант Галатеї, теж, свого роду, витвір вчителя, ще більш невдалий. Недарма у фіналі вони обоє покидають Пігмаліона, підтверджуючи свою подібність. У певній мірі таке дублювання розуміють обоє:

«У ч е н ь. Тому, що я його учень.

Г а л а т е я. Такий саме, як я?

У ч е н ь. Майже» [133, с. 290].

І навіть той факт, що Пігмаліон зрікається зрадника не розриває зв'язок між ними, освітлює зворотнім світом самого генія («Іди! Я більше не вчитель. Я не зумів навіть відучити тебе красти» [133, с. 293]).

Тобто, на наш погляд, застосовується постмодерна стратегія дублікації: одне проблемне творіння резонує із іншим – невдалим.

Стратегія зачіпає й образ Пігмаліона та вносить нові смисли у метаконцепцію.

По-перше, соціум намагається привласнити митця і всі його творіння та ще й примусити його продукувати, дублювати Галатей. А це може сприйматися як кінець творчості, приниження мистецтва й перехід його у ранг споживацької продукції.

По-друге, Пігмаліон парадоксальним чином сам себе сприймає як Галатею, створену й оживлену богами, таку, що можна зруйнувати й замінити якимсь новим творінням. Подібна інтерпретація парадоксально поєднує модель «іронії богів», кінця світу й нового творіння, експерименту з людським матеріалом (митцями) і модерністське співвідношення поета і богів за спільною ознакою – творчості. Саме в такому ключі інтерпретуємо заключні слова Пігмаліона.

«П і г м а л і о н. Я належу всім, кожен може відірвати від мене шматок, йому не боляче! Так, я зроблю ще багато вражаючих статуй, цілий пантеон довершених прикрас <...>.

У ч е н ь. Рано чи пізно вони все одно вас вб'ють.

П і г м а л і о н. Нічого. Богу теж не важко – виліпить ще одного Пігмаліона» [133, с. 293].

Тобто стратегія дублікації створює апофатичний ефект доказу від протилежного. Глядач розуміє несумісність продукування Галатей і неможливість повторити подібного Пігмаліона. Доводиться неповторність справжнього витвору мистецтва й творчої індивідуальності.

Одночасно у фінальних словах Пігмаліона зав'язується новий діалог митця і Бога, оприявнюється екзистенціальний трагізм буття, докір Творцю і його



несправедливому світові. А це підіймає статус діалогу на новий щабель. Постмодерна дублікація у творі О. Погребінської парадоксальним чином не розмиває смисли, а очуднює високу модерністську модель митця, що домінує й системно підпорядковує інші орієнтири.

#### **4.3 Нова інтерпретація традиційних структур у драмі Анни Багряної «Пригости мене горіхами»**

Поєднання ліричної відвертості з елементами естетичного маніфесту, в якому творчість сприймається як екзистенціальний життєтворчий вибір, місія, відбувається у драмі Анни Багряної «Пригости мене горіхами», яка увійшла до альманаху «Сучасна українська драматургія. Випуск 3» (2006). Наявність прямо продекларованої життєтворчої програми видається нам показовою, вона є необхідною складовою й результатом пошуку себе літературною генерацією.

План зовнішніх подій, інтрига зіткнення характерів і позицій поєднуються у драмі із ліричними відступами, сформованими власними поетичними творами письменниці, тобто авторінтертекстуальністю. Героїня співвідноситься із біографічним автором твору і одночасно виходить за межі вузької документальності, її образ створює широке узагальнення молодой людини, що обирає свій шлях, відкриває власне художнє бачення світу й формує авторський варіант міфу про митця.

В основі дії лежить спілкування двох митців – протагоніста-поетеси і старшого майстра – композитора, їх відносини інтерпретуються як суперечливі, гострі, а дискусії щодо сутності мистецтва часто доволі провокаційні. Основа зовнішньої дії архетипна – це пошуки вчителя, прихід у гості до іншого поета (сюжет притаманний китайській літературі, античній, віддзеркалений у творах Срібного століття, зокрема, у віршах А. Ахматової, присвячених О. Блоку, М. Цветаєвої, присвячених А. Ахматовій тощо). Тобто, намагаючись увиразнити власну творчу неповторність, представниця молодого покоління відштовхується від

традиції та авторитету, що суттєво поглиблює авторефлексію і вписує її до найширшого культурного контексту.

До традиційних структур відносимо і елементи античного жанру сімпосіону – застільної бесіди філософів і поетів. Але із суттєвою різницею: у творі А. Багряної митці п'ють не вино, а чай з трави «гусячі лапки», що надає ситуації етнокультурних конотацій, напій може співвідноситись із магічним засобом, ритуалом, вбирати традиційні символічні значення чаші життя, естафети. Пригощаються ж співрозмовники єдиним, що є в зимовій хаті композитора-відлюдника – горіхами. Вибір саме горіхів теж може прочитуватися символічно, породжувати асоціації із тяготами творчості (міцна скарлупа), випробуваннями (розгризти горіх), особистою стійкістю («міцний горішок»), розгадками заповідної таємниці, винагородою (ядро).

Символічний характер має і місце доленосної зустрічі – це сільська хата, в якій усамітнюється для творчості композитор. Одинокість оселі, відокремленість від світу може асоціюватися із елементами символістського міфу про «башту зі слонової кістки», із театральним «притулком комедіантів», таємничою схованкою, яка чітко встановлює кордони між світами буденним і особистісним, розкриває кордони між земним і горішнім. Можуть виникати асоціації із бідною мансардою поета. Але окрім літературних підтекстів увиразнюється й етнокультурний, в якому підкреслюється близькість до землі, її дарів як до витоків натхнення й орієнтирів самоідентифікації.

Основою діалогу позицій стає різна спочатку, але спільна у фіналі, інтерпретація творчості, долі та місії митця. Тобто зіткнення ідей відбувається за моделлю: теза – антитеза – синтез. Так само радикально змінюються й модальності інтерпретації себе та світу героїнею. Спочатку вона відчуває себе нещасною і дезорієнтованою через усвідомлення своєї інакшості, поетичний дар сприймається як фатальна, тривожна особливість, яка може жорстко детермінувати життя, зробити самотнім, відгородити від звичайних життєвих радощів, простих програм долі. Розгубленість перед власним даром, складність діалогу зі світом і самим собою спонукають до зустрічі із собі подібним, з митцем, з тим, хто вже зрозумів такий виклик долі. Показово, що дійовими особами п'єси є усього двоє митців. Це

підкреслює глобальну орієнтованість автора саме на теми творчості, а усі інші реалії, що з'являються в діалозі, стають лише об'єктом інтерпретації. Відповідно формується дискурс творчості і дискурс дискурсу. Символічно, що старший митець – відлюдник Олег відгукується на прохання діалогу, незважаючи на самозосередженість і традиційне небажання переривати творчий процес заради спілкування. Але в цьому випадку прохання йде від іншого митця, отже, Олег залишається у власному світі й виявляє зацікавленість до свого роду «ініціації», що проходить інша творча особистість. Прохання сприймається як виклик, відповідь – як місія і, одночасно, можливість оформити власну позицію, ідентичність.

Предметом обговорення стає комплекс проблем: психологія творчості, особливості адаптації митця у світі, конфлікт між служінням мистецтву і життєвими спокусами (особливо – коханням, комфортом), вироблення власної позитивної програми й сприйняття свого дару не як випробування, а як щастя.

У дискусії митців (яка часто з боку Олега має провокаційний характер доведення істини від протилежного) увиразнюється декілька важливих позицій, що створюють авторську метаконцепцію й формують варіант міфу про митця.

Перша – це поновлення високого статусу митця за зразками сакралізації цієї фігури, притаманній символізму. Демонізація, «демонічні» маски [198] стають показовими мінус-позиціями. Викристалізовується орієнтир близького богам одинака-поета, що сприймає свою творчість як служіння. Цей орієнтир, на наш погляд, близький до тої моделі, яку виокремила в сучасній драматургії як домінанту О. Бондарева, це – «художник-медіум», здатний своєю творчістю проводити, транслювати високі енергії всесвіту» й частково відображає іншу – «художника екстазу», спроможного впорядкувати й естетизувати світ лише у творчому пориві, виключно за власними законами, тобто відповідно до індивідуального мистецького проекту» [21, с. 183]. Обидві моделі О. Бондарева справедливо відносить до здобутків українського драматургічного модернізму та ілюструє творами О. Олеся, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша. Зауважимо, що другий орієнтир у п'єсі Анни Багряної відображено лише у сфері гармонізації внутрішнього світу молодого поета, і ця подія відбулася під впливом іншого митця, який вже здійснив план

власної позитивної життєтворчості, налагодив свої стосунки зі світом і самим собою.

Друга складова авторського міфу утворює антиномію між творчістю та іншими складовими людського буття як вторинними й підпорядкованими поетичній місії. Такими «маргінальними» складовими стають: життєва суєта, зайві контакти і навіть кохання. Фактично зацентовано увагу на перетворенні усієї енергії особистості в творчу. Про наявність саме таких смислових акцентів свідчать інтерпретації героїв, символіка і навіть сюжетні мінус-позиції. Олег напругу пов'язує творчий спад поетеси із її закоханностями. Він же накладає містичне «табу»: героїня не повинна дозволяти коханцям цілувати себе у груди, оскільки вони за формою нагадують церковні куполи. Тобто поцілунок співвідноситься із оскверненням й асоціюється з вампірським споживанням чужої енергії. Подібні «поради», провокаційні за формою, мають переконати співрозмовницю в апофатичний спосіб у тому, що творчій особистості має бути притаманна особлива зосередженість й осягнення власної місії. Сюжетною ж мінус-позицією стає відмова двох симпатизуючих один одному героїв від розгортання любовного роману на користь благородного й вільного творчого спілкування. Тобто любовні стосунки, конфлікт статей можуть сприйматися як фактори, що конкурують із творчістю, обмежують свободу й детермінують життя настільки ж владно, як і поетичний дар. Можемо припустити, що А. Багряна тут перевертає архетип Пігмаліона, витискаючи його ж архетипним мотивом учительства, таким чином, що обидва герої близькі модерністській моделі «поета-філософа».

Третя складова авторського міфу підкреслює гармонізуючий пафос мистецтва. Це стосується не тільки розуміння композитором своєї місії, а й увиразненням своєрідності світобачення митцем і формуванням власних проєктів життєтворчості.

Саме така гармонізуюча націленість твору пояснює, чому в ньому не описаний очікуваний конфлікт поколінь як двигун мистецького розвитку й складова світобачення «Покоління Х», до якого належить Анна Багряна. Цю генерацію називають «індивідуалістами» й вона, за роздумами Н. Мірошніченко (Неди Нежданої) має певні претензії до «батьків» і творчих попередників.

Анна Багряна акцентує не зіткнення й взаємне заперечення літературних генерацій, а порозуміння, наступність; не розриви, а передачу естафети. Власне, саме в такому сенсі можемо інтерпретувати фінал п'єси: дружня розлука однодумців і прохання молодій поетесі пригостити горіхами. Тут горіх може символізувати таємний дар, передачу творчої естафети служіння мистецтву. У такому ж плані описано передачу творчої естафети в романі В. Сорокіна «Голубе сало»: Анна Ахматова (героїня «А. А.») шукає, кому б з юних поетів віддати символічне «чорне яйце» (провокаційно обіграний образ ахматівського талісману – «чорної обручки» («чорного кольца»), достойним обирається той, хто за стилістикою поведінки і художньою манерою (поданою пародійно) асоціюється з Й. Бродським. Саме вивіщення статусу митця та естафети поколінь, що творять загальнолюдський багаж культури («голубе сало» людства) спонукали відомого дослідника постмодернізму М. Липовецького вказати на повернення літератури до «невивчених уроків модернізму».

У творі Анни Багряної риси обох стилів поєднуються. З одного боку, письменниця відмовляється від авангардного заперечення авторитетів попередників і налаштована на постмодерністський діалог і толерантність. А з іншого – статус митця суттєво підвищується, авторський міф орієнтується на символістські моделі, самоміфологізування також відбиває модерністську налаштованість і перехідне мислення. Підґрунтям авторського міфу стає орфічний архетип (враховуючи зображення шляху героїні, її занурення в самотні зимні місця та повернення) та переосмислений міф про Пігмаліона і Галатею, учнівство.

Четверта особливість відбиває перехідне мислення. Авторка орієнтується на домінантну саме в цій системі координат модель «перетвореного». У такому плані можемо характеризувати позитивні зміни творчої програми героїні. Так, ці перетворення мають характер просвітлення, яке увиразнює життєрадісну гармонічну модерністську сторону мистецтва і відповідний модус світосприйняття, що асоціюється із пасхальним архетипом.

Таким чином, Анна Багряна творить авторський міф про світлу співдружність поетів, які гармонізують власний і навколишній світ, долають культурну кризу, що є

особливо важливим у часи зламу світоглядних та естетичних парадигм. Позитивне світосприйняття героїв знаменує розгортання інноваційної фази культурної кризи, вісниками якої стають саме митці. Образи творців базуються на комплексі традиційних міфологічних структур і літературних орієнтирів. П'єса набуває рис позитивної творчої декларації молодого покоління, яке усвідомило свою місію гармонізувати вражений кризою світ і продовжити культурну естафету.

#### **Висновки до розділу 4**

1. Метадискурс послідовно формується у творчості «Покоління Х» і відбиває процеси світоглядного й художнього самовизначення, рефлексію культурної кризи та глобальних соціальних змін.

2. Покоління усвідомлює себе як специфічну культурну спільноту. Про це свідчать образи молодих митців (із позитивними і негативними конотаціями), прийом автоінтертекстуальності, елементи автобіографізму, створення авторського міфу й увиразнення метаконцепцій. У п'єсі Анни Багряної ці особливості навіть набирають якості літературного маніфесту.

3. Характерною ознакою пошуків саме молодії генерації стає актуалізація теми «учнівства», відповідно, переосмислення процесів наслідування, творчих розривів. Образи «учителя-митця» і «учня» набувають різноманітних інтерпретацій.

4. Метадискурс аналізованих творів характеризує поглиблена філософська проблематика, зокрема екзистенціальна (зображення порогу між світами й авторефлексії на цій межі в О. Миколайчука-Низовця, фатального вибору й кордону між горішнім, естетичним і повсякденним у п'єсі О. Погребінської, вибору шляху в Анни Багряної). У вирішенні проблеми сутності творчості увиразнюються опозиції ідеалу / реальності; духовного / тілесного, справжнього / штучного. Актуалізується також аксіологічний вимір. На шкалі цінностей мистецтво займає найвищий щабель.

5. Новаторський пошук ведеться із урахуванням низки традицій: «нової драми» межі ХІХ – ХХ століть із притаманним їй психологізмом, внутрішнім

конфліктом, авторефлексією ліричної драми; здобутків «нової хвилі» у рецепції перехідних станів культури; монодрами, драми абсурду, біографічної драми.

6. В усіх творах новаторські образи героїв-митців базуються на основі традиційних структур – міфологічних і літературних архетипів. Увиразнюється коло найбільш актуалізованих: Пігмаліон і Галатея, вигнанець Овідій, поет-самітник, іграшка богів, Орфей, що мандрує світами, Нарцис, архетипи Моцарта і Сальєрі (світлого, вільного генія і «заздрісника»), моделюються асоціації мистецької долі із хресним шляхом. Випробовуються символістські орієнтири близького богам митця, «діяволична» маска, новий зміст отримує ідея життєтворчості за естетичними проектами.

7. Пропонуються новаторські моделі митця. Серед них: поет, що гармонізує світ і поновлює зв'язок між поколіннями й шарами культурної пам'яті (А. Багряна); варіація елітарного модерністського митця, що веде діалог з Богом і закидає йому докір у несправедливості та грубості світу (О. Погребінська); «анти-творець», який в апофатичний спосіб, від зворотного доводить авторську концепцію високого, духовного статусу поета (О. Миколайчук-Низовець). Драматизм образів, гострота внутрішніх конфліктів породжені рефлексією молодим поколінням деформацій сучасного світу, зокрема, «привласненням» митця і його творінь соціумом (О. Погребінська), комерціалізацією культури, зниженням її рівня, домінуванням постмодерністських орієнтирів споживання, комфорту, безвідповідальності й естетизму (О. Миколайчук-Низовець).

8. У творах відображені деякі особливості перехідного мислення: міфотворчість, апокаліптичні мотиви, модель «перетвореного», зображення перевертань центру й периферії.

9. Драми демонструють поєднання й рефлексію настанов багатьох стилів: бароко (зображення потойбіччя, підвищений драматизм), романтизму (традиційний конфлікт високої творчої особистості і низької реальності, «натовпу»), модернізму (домінантні моделі самоідентифікації), постмодернізму (низка стратегій: провокація, гра, дублікація, інтертекстуальність).

10. Усім творам притаманна підвищена театральність, естетизація.

11. Кристалізація мефтадискурсу суттєво впливає на увиразнення ідіостилю письменників молодого покоління.

Ідеї цього розділу висвітлено в статті Л. Сидоренко «Параметри авторського міфу про митця у драмі Олександри Погребінської «Пам'яті Галатеї» [160].



## ВИСНОВКИ

1. У 1990–2000-і роки поступово долається «криза інтерпретації» сучасного драмопису, від фіксування й опису конкретних явищ науковці переходять до узагальнень. Увиразнюються актуальні напрямки дослідження: розгляд сучасних творів у цілісному контексті драмопису ХХ століття, вивчення особливостей його динаміки й механізмів змін; увиразнення типологічних подібностей двох рубежів століття; характеристика сучасної літератури для сцени в параметрах перехідного мислення, синергетики; поєднання низки аспектів – жанрового, стильового, міфопоетичного, інтертекстуального; широкий масив текстів також структурується в ракурсі теорії поколінь. Підвищена авторефлексивність літератури досліджується спорадично. Таке явище пояснюється низкою причин: перехідним мисленням, поверненням до традицій модернізму, формуванням національної «версії» постмодернізму, що провокує перегляд культурного надбання й статусу митця, ангажованістю літератури у вирішенні глибинних проблем, зокрема, увиразнення національної ідентичності.

2. Сучасну драму, присвячену проблемам творчості та долі митця, можна розглядати як метажанр, в якому твори поєднані предметом художнього дослідження й низкою специфічних стратегій і прийомів авторефлексії літератури; цей феномен актуалізований перехідним художнім мисленням в цілому й постмодерністськими експериментами зокрема. У межах метажанру взаємо збагачуються лірична драма, драма абсурду, драма ідей, біографічна драма, інтерпретаційні тексти, казка, драма-міф.

3. У другій половині ХХ століття актуалізація авторефлексії була започаткована « новою хвилею », що звернулася до традицій модернізму, « нової драми », вітчизняної ліричної драми й осмислювала себе як перехідне явище між застарілим каноном офіційної літератури та новою естетичною парадигмою (постмодернізму, неореалізму). У творах багатьох письменників « нової хвилі » (зокрема, Я. Стельмаха, В. Герасимчука, Я. Верещака) метадискурс став домінантним і розвивався в різних жанрах: психологічної драми, переробки, пастишу, біографічної драми, казки, роману тощо. Основою п'єс і рушієм дії стає

конфлікт інтерпретацій мистецтва, фігури та статусу митця, домінує внутрішній конфлікт, який переживає екзистенційно дезорієнтована творча особистість (драми Я. Стельмаха). Викристалізовується інтенція до тотального перегляду класичного багажу й сучасних форм комерціалізованого й підкореного масовим смакам продукту, який сприймається як виклик ідеалу та нормі. «Нова хвиля» виробляє комплекс перспективних принципів авторефлексії літератури: стильовий синтез, підвищену театральність, автопародійність, гру. Випробовується й оцінюється у різних модальностях низка усталених орієнтирів самоідентифікації – «естет», «безумець», «моральний авторитет», «геній», «жрець», «маргінал»/«харизматичний лідер». І пропонується нові – «заробітчанин», «Хлестаков», «нащадок класики». Інтегрування орієнтирів дає обрис авторського міфу – митець на шляху до внутрішньої цілісності й здолання культурної дезорієнтованості.

4. У 2000-і митці, продовжуючи традиції авторефлексії у драмі «нової хвилі», зосереджуються на зображенні конфлікту героя-митця з реаліями сучасної культурної кризи, «перевернутого» світу, комерціалізації, маніпулювання свідомістю, втрати творчою особистістю традиційного високого статусу, загострення внутрішнього вибору між вічними й тимчасовими цінностями. П'єси й роман яскравого представника цього покоління й напрямку Я. Верещака поєднують риси автобіографізму й автофікціональності, автопародії, тяжіють до широких узагальнень, символічного й міфопоетичного прочитання. Образ сучасного митця поглиблюється завдяки уведенню у філософську, екзистенціальну, історіософську систему координат. Увиразнюється й конфлікт поколінь – героїчних «дідів», романтичних, але боязких «батьків» і дезорієнтованих «дітей». Посилено зв'язки між особистісною творчою самоідентифікацією і національним самовизначенням героя-митця. Увиразнюється низка стратегій: театру в театрі, імпровізаційного створення й розігрування сценарію долі, вибудови авторського міфу, моделювання двійників, провокацій і залучення образів блазнів, які очуднюють національний імідж і образ митця. Порівняно із творами «нової хвилі» 1980-1990-х слабшає трагічний пафос і домінує сміхова карнавальна стихія. До традиційних моделей митця («світський святий», «пророк», «учитель», постмодерна демонічна маска)

додаються нові авторські – «митець-ділок», «самозванець», «безсилий мрійник», антигерой часу – дезорієнтований «Стефко», «маніпулятор».

5. Біографічна драма як одна із найактуальніших форм авторефлексії літератури демонструє надзвичайно широкий (порівняно із постмодерною поезією і прозою) спектр художніх стратегій інтерпретації знакової фігури та діалогу з класикою в цілому. Вона націлена на перегляд канону, а не на його руйнування. Доля конкретного митця стає ракурсом дослідження низки філософських, соціальних, культурологічних, історіософських проблем у їх зв'язку із творчістю, спадковістю, традиціями, що єднають народ. Одночасно переосмислення канону стає поштовхом для самовизначення та інновацій. Постать класика поміщається в найширший історичний, загальнокультурний контекст, розглядається крізь призму традиційних структур (міфів, архетипів), ставиться у контрастні ряди митців різних народів, очуднюється рецепцією культурного «Іншого». Формується метапозиція не тільки до фігури класика, а й до засобів її зображення та найширшого кола інтерпретацій. Конфлікт інтерпретацій стає рушієм дії. Дискурс авторефлексії зумовлює появу образів альтер его автора та читача, що активно втручаються в дію, здійснюють переходи між світами. Вибір конкретних стратегій пов'язаний із перехідним мисленням (очуднення, моделювання антиномій, поєднання різних дискурсів, створення можливих світів), поверненням до традицій модернізму (міфологізування, інтертекстуальність, авторефлексія), кристалізацією української «версії» постмодернізму (гра, іронія, провокації, блазування, дублікації, подвійне кодування використовуються з метою фомування цілісної, а не дискретної авторської концепції й поновлення статусу «автора» і «суб'єкта»). Біографічна драма переглядає не тільки канон класика, а й традиційні моделі митця, версії сучасників і нащадків, чим формує широке проблемне поле.

6. Творчості молодого покоління притаманна підвищена авторефлексія, що реалізується в широкому спектрі форм, зокрема, монодрамі, ліричній драмі, драмі абсурду, драмі-міфі. У колізіях та образах висвітлюється осмислення «Поколінням Х» себе як цілісної культурної спільноти, своєрідність якої стає предметом художнього дослідження. Це спричинює автоінтертекстуальність, увиразнення

елементів автобіографізму, автофікціональності, метаконцепція може кристалізуватися до поетичного маніфесту чи абстрагуватися до міфу. Увиразнюється проблема діалогу поколінь, всім творам притаманні мотиви «учнівства» і «учительства», архетипи Пігмаліона і Галатеї. Поглиблюється філософська проблематика творів. Домінантою стає інтенція до створення авторського міфу на базі традиційних структур, зокрема, архетипів Орфея, вигнання Овідія, Нарциса, Пігмаліона і Галатеї, Моцарта і Сальєрі, асоціацій творчості із хресним шляхом. Авторська метаконцепція доводиться відкрито лірично, опосередковано через інтерпретацію міфу, апофатично, від протилежного, зокрема, створення образу «анти-митця» – «офіціанта», «учня-зрадника». Високий рівень узагальнення й абстрагування, створення міфу й антиміфу, підвищена естетизація і театралізація свідчать про намагання молодого покоління досягнути суті творчості, підняти його статус і увиразнити власну естетичну позицію.

7. У драмописі кінця XX – XXI століть новий міф про митця твориться на базі традиційних структур (архетипів Орфея, Прометея, Пігмаліона, Мойсея, Касандри, Ікара, Нарциса, Овідія, Апостола Петра як «ловця людських душ»). Пропонуються специфічні стратегії реміфологізації: міф не демонтується, а підтверджується в апофатичний спосіб від заперечення; переосмислюється й обіграється в карнавальному ключі, змінюється завдяки включенню до тексту нового оповідача, інтерпретатора чи навіть їх системи, що розширює семантичне поле; один міф (наприклад, «канон» митця) витісняється іншим, створеним героєм твору про іншу особу чи самого себе. Система символів центрується навкруги семантичних полів суті творчості («сіті», «золотий молот», «церква»), шляху пошуків («втрачений шлях», «сліпота», «містичний знак-дороговказ») і зображення рефлексії та авторефлексії («ключ», «розбита скала» канону, «криниця» тощо). Домінантою нового міфу стає модерністське вивищення митця як культурного героя, спроможного гармонізувати розбитий космос й здійснити місію високого служіння.

8. Метадрама актуалізує конкретні особливості багатьох стилів: бароко (інтерпретація світу як театру, ведення образу бога як центрального Режисера,

підвищений драматизм, зображення потойбіччя, смерті, поховання живцем, есхатологічні мотиви й пасхальний архетип), сентименталізму (зображення життя серця, використання сповідей, листів), романтизму (конфлікт високої творчої особистості зі світом, сюжети кохання до смерті й фатальної розлуки, спілкування з духами), модернізму (вивищення статусу митця, зображення двох світів, модель митця-безумця, фантазії, проекти життєтворчості), постмодернізму (подвійне кодування, дублікація, провокації, гра). Усі названі особливості піддаються рефлексії й випробуванню у процесі пошуку адекватних засобів оформлення авторської метаконцепції та нового міфу про творчу особистість.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности. Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. 320 с. .
2. Аверинцев С. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классики жанра в истории жанра. Я и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. М.: Наука, 1973. 278 с.
3. Аверинцев С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или Счастливый брак биографического жанра и моральной философии / Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / С.С. М.: Наука, 1994, Т.1. С. 637-653.
4. Автор і авторство у словесній творчості: зб. наук. праць / відп. Ред. Н.М. Шляхова; Одеський нац. університет ім. І.П. Мечникова. Філол. ф-т. Одеса: Поліграф, 2007. 412 с.
5. Антологія модерної української драми / ред. Л. Залеська-Онишкевич. — переклад Київ; Едмонтон; Торонто: Вид-во Канадського інституту українських студій «Таксон», 1998. 534 с.
6. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919 та інші праці : [підготовка текстів, ред. і передмова Г.Ф. Семенюка, Л.С. Дем'янівської. К.: ВІП, 2003. 418 с.
7. Антофійчук В.І. Євангельські образи в українській літературі XX століття. Чернівці: Рута, 2001. 335 с.
8. Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра : [пер. с франц.]. М.: СПб.: Симпозиум, 2000. 440 с.
9. Багряна Анна. Пригости мене горіхами. Сучасна українська драматургія. Альманах. Випуск 3. К.: Український письменник, 2006, С. 7–18.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер с фран. сост., общ. Ред. и вступит. Ст. Косикова Г.К. М. 1989. 616 с.
11. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М.: Худ. Лит., 1975. С. 234–407.

12. Бербенець Л.С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму : автореферат дис.... кан. філол. наук, 10.01.06. К.: Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 2008. 19 с.
13. Бербенець Л.С. Пастиш як спосіб переписування класики у літературі постмодернізму Ч.2. Зарубіжна література в школах України. 2007. № 6. С. 44-49.
14. Білецький Л. Українська драма. Львів: Діло, 1992. 23 с.
15. Білецький О. Зародження драматургічної літератури на Україні. Зібрання праць у п'яти томах. Давня українська і давня російська літератури. К.: Наукова думка, 1965. Т. 1. 527 с., С. 277-353.
16. Бондар Л. Від деперсоналізації до екзистенції. Література. Театр. Суспільство. Наукова збірка за редакцією професора О. Мішукова. – Херсон: Айлант, 2005. С. 14-24.
17. Бондар Л.О. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття : автореф. дис.... канд. філол. наук. 10.01.01. Херсонський держ. ун-т, 2007. 20 с.
18. Бондарева О. Драматизм міфу і міфологізм драми : [монографія] Херсон, 2000. 188 с.
19. Бондарева О.Є. Сучасна українська драматургія – «діагностична модель» суспільства. *Література. Театр. Суспільство: Збірник наукових праць*. Херсон: Айлант, 2005. С. 25-33.
20. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. К.: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
21. Бондарева О.Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук, 10.01.01, 10.01.06. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2007. 40 с.
22. Бондарева О.Є. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система. С. 124-162. *Курбасівські читання: наук. Вісник*. Нац. центр

театр. Мистец. Ім. Леся Курбаса. К.2006. №3. Ч. 2: Екзистенційний локус у новітній українській драматургії. 2008. 386 с.

23. Бондарева О. Українська драматургія останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: динаміка зміни пріоритетів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*. Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 125-132.

24. Боров Ю. Литература и литературная теория XX века. Перспективы нового столетия. Теоретико-литературные итоги XX века [Редкол.: Ю.Б. Боров (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др.] Т.1. : М.: Наука, 2003. С. 6-48.

25. Борисова Л.М. Проблема маски в символистской и постсимволистской драме. *Studiaphilologica*. 2004. №1. С. 64-69.

26. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : дис... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2016. 229 с.

27. Буряк О. Художньо-стильові особливості п'єс М. Кропивницького. *Наукові записки. Випуск 79. Серія: Філологічні науки (Літературознавство)*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. С. 16-31.

28. Бразговская Е.Е. Текст культуры: от события – к событию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий) : [ монографія ] Е.Е. Бразговская: Перм. Гос. пед. ун-т. Пермь, 2004. 284 с.

29. Бентли Э. Жизнь драмы [ пер. с англ. В. Воронина ]; [ послесл. Д. Урнова]. М.; Л.: Искусство, 1978. 247 с.

30. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : [ монографія ]; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка». Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.

31. Вакуленко Д.Т. Мовою драматичних образів. К.: «Знання»,. 1988. 46 с.3.

32. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : [ монографія ]. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.



33. Висоцька Н. Традиція як інновація: актуалізація ранніх театральнo-драматургічних форм у сучасній українській п'єсі. *Курбасівські читання: наук. вісник Нац. центр театр. Мистец. ім. Леся Курбаса; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.]*. К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. №3. Ч.2: *Екзистенційний локус у новітній українській драматургії [ред.-упорядник В. Собіянський]* .2008. С. 83-94.
34. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: [ монографія ]. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.
35. Вісич О. Рецепція метадрами в польському літературознавстві. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. № 8. С. 18-23.
36. Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні. Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії. Автор проекту та упорядник Н. Мірошніченко. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 97-137.
37. Верещак Я. Стефко продався мормонам. Сучасна українська драматургія: Альманах [Редкол.: Ф. Фольварочний (голова) та ін.]: Вип 4. Упорядник і автор передмови Я. Верещак. К.: Фенікс, 2007. С. 10-57.
38. Веселовська Г. Актанти та ігрові моделі сучасного українського театру. *Художня культура: Актуальні проблеми: Наук. Вісник*. Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Державний центр тетр. Мистецтва ім. Леся Курбаса. Ганна Веселовська. К.: Видавничий дім А+С, 2005. С. 117-146.
39. Веселовська Н. В. Психологічні колізії героїв сучасної української драматургії: сюжет адюльтеру. *Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2014. Т. 27 (66), № 1. Частина 2. С. 109-115.
40. Верещак Я. Комедія з нашою драмою. Сучасна українська драматургія. Альманах. Випуск 4. [ упор. і автор Я.Верещак ]. К.: Фенікс, 2007. С. 7-8.
41. Вороний М.К. Драма живих символів. Театр і драма : 3б. ст. [ упоряд. О.К. Батишкіна ]. К.: Мистецтво, 1989. С. 159-168.
42. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: INNRAIDA, 1999. 416 с.

43. Гончар О. Просвітницький реалізм в українській літературі. Жанри та стилі. К.: Наукова думка, 1989. 175 с.
44. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учеб. Пособие. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 280.
45. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии 1980-90-х годов (жанровая динамика и типология) : автореф. дис.... докт. филол. наук: 10.01.02. БГУ, Минск, 2000.
46. Гончарова-Грабовская С.Я. Тенденции развития русской драматургии конца XX – начала XXI века. Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX – начало XXI века) : Учеб. Пособие. Авт.-сост. Мн.: БГУ, 2002. С. 4-11.
47. Гриценко О. «Своя мудрість»: Національна міфологія та громадянська релігія в Україні. К.: УЦКД, 1998. 184 с.
48. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. 3-е изд. Испр. М.: Флинта: Наука, 2007. 368 с.
49. Гуменюк В. Європейська модерна драма як тло творчих пошуків В. Винниченка. *Всесвіт*. 2002. № 1-2. С. 169-180.
50. Гундорова Т. Початок XX століття: загальні тенденції художнього розвитку. Історія української літератури XX століття: у 2 кн. К., 1994. Кн. 1. С. 9-43.
51. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005.
52. Гундорова Т. Про Явлення Слова. Дискурс раннього українського мождернізму: Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 299 с.
53. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. К.: Грані-Т, 2013. 548 с.
54. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. К.: Факт, 2008. 284с. (Сер. «Висока поліція»).
55. Гуцол М. Рецепція традиційного сюжету про «створення штучної людини» сучасною українською драматургією. *Spheres of Culture*. Lublin, 2015. Volume IX. P. 74-79.

56. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). К.: Вища школа, 1984. 159 с.
57. Дем'янівська Л.С., Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку). К, 1987.
58. Дем'янівська Л.С. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ століття (Символічна драма С. Черкасенка й О. Олеся). *Українська література. Матеріали I Конгресу міжнародної асоціації українців*. К.: Оберіги, 1995. С. 133-150.
59. Дорош Г.О. Українська психологічна драма 70-80-х років ХХ століття : автореф. дис.... канд. філол. наук, 10.01.01. Нац. пед. університет ім. М.П. Драгоманова. К., 2002. 20 с.
60. Евреинов Н. Введение в монодраму: реферат, прочитанный в Москве в Лит.-худож. кружке 16 декабря 1908 гю, в Санкт-Петербурге в Театральном клубе 21 февраля и в Драматическом театре М.Ф. Комисаржевской 4 марта 1909 г. СПб.: Издание Н.И. Бутковской, 1909. 30 с.
61. Жежера В. Молода українська драматургія і суверенітет нашого театру. *Слово і час*. 1991. №10. С. 92-95.
62. Завірюхіна І. Г. Контекстуальна парадигма художньо-іноваційних процесів в українській драматургії кінця ХІХ– початку ХХ століття : автореф. дис.... канд. філол. наук. 10.01.01. Київ, 2011. 19 с.
63. Закалюжний Л. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії («In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno», «Новая драма») Американські та британські студії : мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація: Збірник наукових праць. 2015. С.29-31.
64. Залеська-Онішкевич Л. Елемент неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. *Українська література. Матеріали I конгресу міжнародної асоціації українців*. К.: Оберіги, 1995. С. 79-83.
65. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.

66. Залеська-Онишкевич Л. Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і гендер в українській пострадянській драматургії. Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація [ за ред. В. Ісаєва ], [ пер. з англ. ]. К.: Вид. Дім КМ «Академія», 2004. С. 279-292.
67. Іващенко Т. Таїна буття. Сучасна українська драматургія: Альманах [ Редкол.В. Фольварочний (голова) та ін. ]. Вип. 4. [ Упоряд. і автор передмови Я. М. Верещак ]. К.: Фенікс, 2007. С. 84-113.
68. Ігнатенко М. Леся, ми і європейська культура ХХ ст. *Слово і час*. 1995. №3. С. 49-58.
69. Ильин И.П. Двойной код. Современной зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада ИНИОН. 1996. С. 204-206.
70. Ильин И.П. «Весь мир – театр». Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. С. 184 -185.
71. Ищук-Фадеева Н.И. «Призраки» новой драмы (Ибсен, Чехов, Стридберг). *Драма и театр: Сборник научных трудов*. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005, Вып. 5. С. 104-111.
72. Ищук-Фадеева Н.И. Драма и обряд . Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – 81 с.
73. Клековкин О. Сакральный театр. Генеза. Форми. Поетика. К.: КДУТМ, 2002. 272 с.
74. Клековкин О.Ю. Блазні господні: Нарис історії Біблійного театру. К.: «АртЕк», 2006. 356 с.
75. Киричек В. Украинская драматургия 60-х– начала 80-х гг. XIXвека. Проблема художественного мастрества в связи с творческой практикой писателей : автореф. дис.... доктора филол. наук. К., 1988. 53 с.
76. Кисельов Л. «Все на свкете только песня на украинском языке» К. : Факт, 2000.
77. Ковпик С.І. Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ століття: [ монографія ]. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. 425 с.

78. Ковпик С.І. Мікро- та макропоетика української драматургії першої половини XIX століття : автореф. дис...доктора філол. наук. 10.01.06, 10.01.01, Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011. 36 с.
79. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007) : [монографія ]. Рівне: Нац. ун-т водного господарства та природокористування, 2010. 441 с.
80. Козлов А. В., Козлов Р.А. Зародження і розвиток драматургії: Книга для вчителя. Навчально-методичний посібник. К.: Освіта, 1998. 134 с.
81. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. К.: Вища школа, 1991. 200 с.
82. Комінарець Т.В. Російська постмодерністська література кінця XX – початку XXI століття: стильові модифікації та стратегії художнього пошуку (на матеріалі прози і драматургії) : автореферат дис. ... канд філол. наук, 10.01.02. Херсон: Херсонський державний університет, 2005. 20 с.
83. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
84. Кореневич М. Маска справжня й уявна (гротескність драматургії Миколи Куліша). *Слово і час*. 2000. №11, С. 32-37.
85. Корниенко Н. Театр сегодня – театр завтра: социоэтнические заметки о драме, сцене, зрителе 70–80-х гг. К, 1986. 221 с.
86. Корнієнко Н.М. Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні самоорганізації художньої культури : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства. К., 1993.
87. Корнієнко Н.М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз). К.: Факт, 2000. 160 с.
88. Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір. Пульсації культури. Мутації етапу дивергенції. *Курбасівські читання: Науков. вісн. Держ. Центр. Театр. Мистец. Ім Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса]. 2006. №1: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації], [Ред. упоряд. Т. Бойко]. С. 5-35.*

89. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба лінійності. Київ: Нац. Центр теарт. Мистец. Ім. Леся Курбаса, 2008. 240 с.
90. Косенко Ю. Украинская комедия конца XIX – начала XX веков (специфика жанра) : автореф. дис. канд. филол. наук. К., 1980. 26 с.
91. Кудрявцев М. Драма ідей в українських новітній літературі XX століття. Кам'янець-Подільський: Оіум, 1997. 272 с.
92. Кузякіна Н. Українська драматургія початку XX століття: шляхи оновлення. К., 1979. 86с.
93. Кухар Р. До джерел драматургії Лесі Українки. Вікторія. Ніжин, 2000. 268 с.
94. Ласло-Куцюк М. П'єса як структура. Засади поетики. Бухарест: Критеріон, 1983. 384 с.
95. Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : [ монографія ]. Екатеринбург: Урал. Гос. пед. ун-т., 1997. 317 с.
96. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
97. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: «Новое литературное обозрение», 2012. 376 с.
98. Лотман Ю. Понятие границы. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 175-192.
99. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 2002. – С. 581 – 598.
100. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1996. 416 с.: илл.
101. Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драмі кінця XIX–початку XX ст. : дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01, 10.01.06 , Одеський національний ун-т ім. І.І. Мечнікова. Одеса, 2007. 408 с.

102. Малютіна Н.П. Пути формирования лирической драмы в русской и украинской литературе рубежа XIX–XXвв. *Драма и театр: Сборник научных трудов*. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. Вып.5. С. 37-43.
103. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX–початку XXI століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: «Астропринт», 2006. 350 с.
104. Малютіна Н.П. Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування у драматичних етюдах О. Олесея. *Слово і час*. 2004. №12. С. 42-50.
105. Малютіна Н.Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки. Одеса: Астропринт, 2001. 80 с.
106. Мамчур І. Ознаки нового, або Спроба огляду сучасної української драматургії. *Антракт. Театральний колаж*. К., 1988. С. 38-50.
107. Мережинская Г.Ю. Русская постмодернистская литература: Учебник. К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский університет», 2007. 335 с.
108. Мережинська Г.Ю. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму. *Філологічні семінари. Вип. 5*. К.: Київський університет, 2002. С. 16-25.
109. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії: (питання історії і теорії). Х. : Вища школа. Вид-во при Харків. ун-ті. 1989. 152 с.
110. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь. *Курбасівські читання: Наук. вісник. Держ. Центр театр. Мистец. ім. Леся Курбаса: [ Редкол.: Н. Корнієнкол (голова) та ін.]*. К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. №1: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації], [ Ред.-упорд. Т. Бойко ]. С. 56-85.
111. Мірошніченко Н. Апологія страйку. Сторайк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії. [ авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко ]. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. с. 6-8.
112. Мірошніченко Н. Передвісник переходу: українська драматургія 80-х років XX століття в конткексті розвитку моделі «автор-театр». *Художня культура: Актуальні проблеми: Наук. Вісник. Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Державний центр театр. Мистецтва ім. Леся Курбаса*. К.: Видавничий дім А+С, 2005. С. 147-178.

113. Мірошніченко Н. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06, Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2016.
114. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті XX століття – від деміфологізації до химерності. Український театр XX століття [Редкол. Н. Корнієнко та ін.]. К.: ЛДЛ, 2003. С. 420-464.
115. Мірошніченко Н. Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами: моноп'єси [упоряд. Н. Мірошніченко], МоноЛІТ. Київ : Фенікс, 2016. 319 с.
116. Миколайчук-Низовець О. Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторішний сніг. Страйк ілюзій. Антологія сучас. укр. драматургії [Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко]. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 139-152.
117. Моклиця М.В. Основи літературознавства. Тернопіль: Підручники й посібники, 2002. К. : Основи. 518 с.
118. Мороз З. Від шкільної драми до комедії: Дослідження. П'єси. К.: Фоліант, 2004. 302 с.
119. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини XIX ст. (Фольклорна традиція і жанр). Розвиток жанрів в українській літературі XIX–початку XX століть. К.: Наукова думка, 1986. С. 158-188.
120. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії. *Сучасність*. 1993. №4. С. 94-106.
121. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
122. Неждана Неда. Про бажання, пошук і передчуття катастрофи. *Сучасна українська драматургія. Вип. 3*. Київ: Український письменник, 2006. С. 3-5.
123. Новіков А. Драматургія Марка Кропивницького: від традиційної драми до нової європейської естетичної системи. *Наукові записки. Випуск 79. Серія : Філологічні науки (Літературознавство)*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. С. 47-59.



124. Нога Г. «Звичаї тії давніх школярів бували ...» (Український святковий бурлеск XVII–XVIII століть). К.: Стилос, 2001. 188 с.
125. Одесский М.П. Очерки истории русской драмы XVII–XVIII вв. Эпоха Петра I. М.: РГГУ, 1999. 238 с.
126. Нямцу Е.А. Русская литература в контексте мировых традиций [ текст ]: Учебное пособие. Черновцы: Черновицкий нац. университет, 2008. 424 с.
127. Ольховик М.В. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні : автореф. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. Наук: спец. 09.00.08 «естетика». К., 2005. 20 с.
128. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1999.
129. Павличко С. Теорія літератури. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
130. Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. П.: «Наука» Ленинградское отделение, 1987.
131. Пави П. Словарь театра. Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. М.: Изд-во «ГИТИТС», 2003. 516 с.
132. Погребенник В. Творчі осяги драматурга (до сторіччя від дня смерті Івана Тобілевича. *Наукові записки. Випуск 79. Серія Філологічні науки (Літературознавство)*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім В. Винниченка, 2008. С. 59-71.
133. Погребінська О. Пам'яті Галатеї .Сучасна українська драматургія: Альманах [ Редкол. В. Фольварочний (голова) та ін.]. Вип. 4 [ Упоряд. і автор передмови Я.М. Верещак]. К.: Фенікс, 2007. С. 274-293.
134. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2002. 392 с.
135. Поліщук Я. Література як стан духовної екзистенції: парадокси інтелектуальної ситуації XX століття. Національний університет «Острозька академія». *Наукові записки. Серія «Філологічна». Випуск 5*. Острог, 2005. С. 114-132.

136. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20–х початку 30-х років ХХ століття. Л.: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. 300 с.
137. Прушковська І.В. Турецька драматургія другої половини ХХ - початку ХХІст.: генеза, еволюція, поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.04. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2016. 38 с.
138. Рарицький О. Партитури тесту й духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників). К.: 2016. 488 с.
139. Росовецький С. Шевченко під судом. Коронація слова. Збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. К.: Нора- друк, 2008. С. 79 – 154.
140. Рудь В. Пошуки героя (Українська драматургія – 82). Рік 82. *Літературно-критичний огляд*. К., 1983. С. 156-159.
141. Саква О. Тема: Тези про драматурга Ярослава Стельмаха. Культура і життя. 1989. С. 8.
142. Самарін А.М. Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі ХХ–ХХІстоліть : автореферат дис. канд. філол. наук, 10.01.02. Херсон, 2011. 19 с.
143. Сафронова Л. Старинный украинский театр. М.: РОС-ПЭН, 1996. 352 с.
144. Свербілова Т. Движение. Современная драматургия. 1987. №3. С. 238-246.
145. Свербілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр., як модель масової культури та історія драматургії у портретах. Чернівці, 2007. 384 с.
146. Свербілова Т. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : монографія [наук. ред. Д.С. Наливайко] Черкаси: ТОВ «МАКЛАУТ», 2011. 566 с.
147. Свербілова Т.Г. Трансформація жанрових моделей української та російської драми кінця ХІХ – 30-х рр. ХХ ст. в аспекті порівняльної поетики : автореф. дис. доктора філол. наук, 10.01.05. Київ, Національна академія наук України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 2013. 40 с.

148. Свербілова Т. Драматургія. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. К.: Либідь, 1998. Кн. 1. 464 с.
149. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [ За заг. Ред. Л. Скорини ]. Черкаси, 2009. 598 с.
150. Скибицька Ю.В. Трансформація постмодерної поетики української драми межі ХХ – ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.06. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 2016. 20 с.
151. Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система. *SlavicaHuerosomitana*. 1979. №4. p. 1-35.
152. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. К., 1992.
153. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [ ред. М. Зубрицька ]. Л.: Літопис, 2002. 832 с.
154. Семерякова А. Сповідь з постаменту. Сучасна українська драматургія. Альманах. [ Редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. ] Вип 4, [ Упоряд. І автор передмови Я.М. Верещак ]. К.: Фенікс, 2007. С. 249-277.
155. Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання: Теоретичні проблеми художньої літератури її історії та функцій. К.: Фенікс, 2006. 304 с.
156. Сидоренко Л. І. Моделі митця і орієнтири творчої самоідентифікації в драмі Я. Стельмаха «Синій автомобіль». *Синopsis: текст, контекст, media*. 2016. № 1 (13) [Електронний ресурс]. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/search/search>
157. Сидоренко Л. І. Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція. *Південний архів : Філологічні науки*. Вип. № 69. Херсон, 2017. С.30-35.
158. Сидоренко Л. І. «Полум'яна і стражденна душа»: стратегії створення новаторського образу Івана Франка у драмі Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту». *Науковий вісник. Міжнародний гуманітарний університет : Філологія*. – № 28. Одеса, 2017. С.47-51.

159. Сидоренко Л. І. Митець у «перевернутому» світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. № 9. Кривий Ріг, 2017. С. 220-230.
160. Сидоренко Л. І. Параметри авторського міфу про митця у драмі Олександри Погребінської «Пам'яті Галатеї». *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. № 10. Київ, 2017. С. 92-97.
161. Сидоренко Л. І. Типологізація образу художника в п'єсе Я. Стельмаха «Синій автомобіль». *Classification of the image of on artsistin the novel by Y. Stelmakh «Blue car»*. *Scien ceand Education a New Dimension. Humanities and Social Scienceю. Наука та освіта в новому вимірі. Гуманітарні та соціальні науки. IV (17), Issue: 108*. Будапешт: 2016. С.11-14.
162. Сидоренко Л. «Синій автомобіль» Ярослава Стельмаха: метадискурс і новаторство форми. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2016. № 2 (14) [Електронний ресурс ]. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/search/search>
163. Сидоренко Л. Сучасна українська драма: авторефлексивність та авторефлексивність. *Політ. Сучасні проблеми науки. Вип. XVI*. Київ, 2015. С.235.
164. Сидоренко Л. Авторефлексійність сучасного драмопису як теоретична проблема. *Слобожанська бесіда 8: Екологія мови – екологія людських стосунків*. Старобільськ, 2016. С.113-116.
165. Сидоренко Л. «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури. *Проблеми ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»*: колективна монографія. Чернівці, 2018. С. 163-183.
166. Сидоренко Л. Своєрідність синтетичної форми драми «Шевченко під судом». *Сучасний вимір філологічних наук*. Львів, 2017. С. 73-77.
167. Сидоренко Л. Художній конфлікт у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». *Політ. Сучасні проблеми науки. Вип. XVII*. Київ, 2017. С.233-234.

168. Скляр А. Ю. Художньо-естетичні домінанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років) : дис... дис... канд. філол. наук : 10.01.06. Житомир, 2017. 242 с.
169. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. Київський держ. Ін-т театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого. К.: Поезія, 1997. (Ч.1). 224 с.; (Ч.2), 240 с.
170. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 294 с.
171. Слюсар Н.О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: дис.... канд. філол. наук: 10.02.01. Дніпропетровський національний ун-т. Д., 2004. 167 арк.
172. Смирнов Б.А. Театр США ХХ века. Л.: Минкультуры РСФСР, ЛГИТМиК, 1976. 254 с.
173. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981. 263 с.
174. Скупейко Л.І. Неоромантизм Лесі Українки (рецепція, концепція особистості, міфопоетика) : автореф. дис. на здобуття наук. степеня док. Філолог. Наук: спец. 10.01.01, 10.01.06 Лукаш Скупейко. К, 2009. 37 с.
175. Ставицький О. Українська драматургія ХХ століття. К., 1964. 125 с.
176. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: у 3 т. Л.: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2003-2004. 2003. Т.2: Символізм, сюрреалізм і абсурд [ пер. з англ. Козак Н.]. 271 с.
177. Стельмах Я. Не заради себе: (Бесіда з письменником Я. Стельмахом; записала Л. Вороніна). Київ. 1986. №5. С. 147-170.
178. Стельмах Я. Синий автомобиль. Современная драматургия. 1991. №1. С. 59-78.
179. Стріха М. Воскресіння Бурдика. Максим Стріха. Діброва В. Збіговиська. К.: Критика, 1999. С. 3-6.
180. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII століть. К.: ПІД «Фоліант», ВД «Стилос», 2005. 368 с.

181. Сулима М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку. Проблеми літературознавства і художнього перекладу. Львів, 1997. С. 147-154.
182. Танюк Л. Драма бере тайм-аут? Літературна панорама 1988. К., 1988. С. 111-126.
183. Танюк Л.С. Слово, театр, життя: Вибране: в 3 т. Переднє слово. К.: Альтерпрес, 2003. Т.1: Слово. 831 с.; Т 2: Театр. 817 с.; Т. 3: Життя. 823 с.
184. Ткаченко А.О. Мистецтво слова. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
185. Тресиддер Джек. Словарь символов. [Пер. с англ. С. Палько ]. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 258-259.
186. Тресиддер Джек. Огонь. Словарь символов. [Пер. с англ. С. Палько ]. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 246-248.
187. Турган О. «Кассандра» Лесі Українки – авторський текст-міф». «Кассандра» Лесі Українки і європейський модерн. Остріг, 1998. С. 3-15.
188. Тхорук Р. До питання про жанрові модифікації в українській та російській драматургії часів символізму. Серебряный век: диалог культур. Одесс: Астропринт, 2003. 360 с.
189. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії 1880–1920-х рр. Та їх відлуння наприкінці ХХ сторіччя. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2004. Вип. 33, (Ч.2). С. 87-93.
190. Тхорук Р. Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880–1920-х років. Актуальні проблеми сучасної філології. Рівне: Перспектива, 2004. Вип. XIII. С. 182-194.
191. Уварова И.П. Драма как повод. *Сб. науч. трудов. Тверь: Тверской гос. ун-т*, 2005. Вып. 5. С. 314-320.
192. У пошуку театру: Антологія молодой драматургії [ упорядн. Н. Мірошніченко ]. К.: Смолоскип, 2003. 545 с.
193. У чеканні театру: Антологія молодой драматургії / Ред Григорій Карпенко; [ упоряд. Та післямова Надія Мірошніченко ]. К.: Смолоскип, 1998. 359 с.

194. Український театр ХХ століття. [ред. кол.]. К.: ЛДЛ, 2003. 512 с.
195. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
196. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Мзд-во МГУ, 1986. 260 с.
197. Хализев В.Е. Поэтика драматического действия. Проблемы истории критики и поэтики реализма: межвуз. сборник [ ред. И.С. Колышева ]. Вып. 1. Куйбышев, 1976. С. 92-120.
198. Ханзен Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика: Пер. с нем. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
199. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети ХХ века. М.: Языки славянской культуры, 2008. 328 с.
200. Хомова О.М. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери : автореферат дис.... канд. філол. наук. 10.01.01, Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2012. 17 с.
201. Хомова О.М. Психологія людини в драматургії В. Фольварочного. *Журнал Дивослово*. Київ, 2010. Вип. 2. С. 55 – 58.
202. Хороб С. Українська джрамаатургія: крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: «Лілея НВ», 1999. 200 с.
203. Хороб С. Діалоги у відсвіті слова (Українська драматургія в типологічних зіставленнях. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 308 с.
204. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
205. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматургічного мислення ХІХ – ХХст. [упорядкування П.П. Нестеровського ]. К.: Мистецтво, 1978. 224 с.
206. Червінська О. Рецептивна поетика: Історико-методологічні та теоретичні засади. Чернівці: Рута, 2001. 231 с.
207. Червінська О. Театральний реципієнт як наукова парадигма. *Курбасівські читання: наук. Вісник*. Нац. центртеатр. Мистец. Ім. Леся Курбаса; [ редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ]. – К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2002. №3. (Ч.2) :

- Екзистенційний локус у новітній українській драматургії [ ред. - упорядник В. Собіянський ]. 2005. С. 7-18.
208. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу. Страйк ілюзій. Антологія сучасної української драматургії [ Автор проекту на упорядник Надія Мірошніченко ]. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 9-12.
209. Шаповал М. У пошуку героя, або як побачити різницю. У пошуках театру : антологія молоді драматургії. К.: Смолоскип, 2003. С. 535-544.
210. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: Міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : [ монографія ]. К.: Авторгаф, 2009. 352 с.
211. Шаповал М. Модус інтертекстуальності як критерій художності літературного тексту. *Філологічні семінари: Літературна критика і критерії художності: зб. Наук. праць [Гол. Ред. М.К. Наєнко]. Вип. 12.* К.: Логос, 2009. С. 58-54.
212. Шаповал М.О. Біографічний інтертекст сучасної української п'єси: теоретичний аспект. *Літературознавчі студії: зб. наук. праць [ відп. Ред. Г.Ф. Семенюк ]. Вип. 23. (Ч.1).* К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. С. 427-433.
213. Шевчук М.В. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. К., 2000. 20 с.
214. Школа В.М. Засвоєння надбань театру корифеїв драматургами 20-х років ХХ століття. *Наукові записки. Випуск 79. Серія філологічні науки (Літературознавство).* Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. С. 104-112.
215. Шляхова Н. Концепт «автор» у літературознавчому дискурсі. *Філологічні семінари: Понятійний апарат сучасного літературознавства: «своє» й «чуже».* К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. Вип. 10. С. 1129-126.
216. Штепенко О. Г. Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії [монографія] . Херсон : Айлант, 2017. 400 с.
217. Шоу Б. О драме и театре. [ сост. и авт.]. Вступ. Ст. А. Аникст. М.: Изд. Иностран. Лит-ры, 1963. 640 с.



218. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе . Известия АН.: Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 8. С. 12-21.
219. Цокол О.О. Текстові стратегії української драматургії 1980 – 2010-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01. К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. 20 с.
220. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. [пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой ]. СПб: Алетейя, 1998. 250 с.
221. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [сост. В. Андреева [и др.]]. М.: Астрель, 2001. 556 с.
222. Эпштейн М. Постмодернизм в России. М.: Изд-во Р. Элинина, 2000.
223. Эрлахер-Фаркас Б. Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к исцеляющей терапии. [пер с нем. Б. Эрлахер-Фаркас, К. Иорда]. К.: Ника-Центр, 2004. 292 с.
224. Юзовский И.И. О театре и драме: в 2 т. послесл. А.А. Аникста. М.: Искусство, 1982. Т.1: Статьи. Очерки. Фельетоны. 480 с.; Т.2: Из критического дневника. 429 с.
225. Юрчук О.О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук зі спеціальності 10.01.01. К. 2007. 20 с.
226. Якимчук Л. Міміка [Електроггій ресурс]. URL: <http://kurbas.org.ua/avanscena/debuttectes/yakymchuk.html>
227. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.
228. Abel L. Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form. New York : Holmes and Meier, 2003. 208 p.
229. Balbus S. Miedzy stymi. Krakow, 1996. 442 s.
230. Benjamin W. Ursprung des deutshen Trauerspiels. Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt a Main, 1974.

231. Lachmann R. Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism. Theory and History of Literature Series. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Vol. 87. 512 p.
232. Kawieki P. Post-modernism – From Clown to Priest // The Subject in Postmodernism. Vol. 2.
233. Hutcheon Linda. Narcissitic Narrative: Metafiction Paradox. Ontario. Willford UP, 1991.
234. Ruta-Rutkowska Krystyna. Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 2010. No 101/2. S 115.
235. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. London;Toronto : Associated University Presse, 1986. 189 p.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

до дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

«ПОЕТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕТАДРАМИ»

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ

НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових виданнях

1. Сидоренко Л. І. Моделі митця і орієнтири творчої самоідентифікації в драмі Я. Стельмаха «Синій автомобіль». *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2016. № 1 (13) [Електронний ресурс]. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/search/search>
2. Сидоренко Л. І. Своєрідність сучасної біографічної драми: наукова рецепція. *Південний архів : Філологічні науки*. Вип. № 69. Херсон, 2017. С.30-35.
3. Сидоренко Л. «Синій автомобіль» Ярослава Стельмаха: метадискурс і новаторство форми. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2016. № 2 (14) [Електронний ресурс ]. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/search/search>
4. Сидоренко Л. І. «Полум'яна і стражденна душа»: стратегії створення новаторського образу Івана Франка у драмі Аліни Семерякової «Сповідь з постаменту». *Науковий вісник. Міжнародний гуманітарний університет : Філологія*. – № 28. Одеса, 2017. С.47-51.
5. Сидоренко Л. І. Митець у «перевернутому» світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. № 9. Кривий Ріг, 2017. С. 220-230.
6. Сидоренко Л. І. Параметри авторського міфу про митця у драмі Олександри Погребінської «Пам'яті Галатеї». *Літературний процес: Методологія. Імена*.

Тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки). № 10. Київ, 2017. С. 92-97.

### **Публікація в іноземному виданні**

7. Сидоренко Л. І. Типологізація образу художника в пьесе Я. Стельмаха «Синий автомобиль». *Classification of the image of on artsistin the novel by Y. Stelmakh «Blue car». Scien ceand Education a New Dimension. Humanities and Social Scienceю. Наука та освіта в новому вимірі. Гуманітарні та соціальні науки. IV (17), Issue: 108.* Будапешт: 2016. С.11-14.

### **Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

8. Сидоренко Л. Сучасна українська драма: авторефлексивність та авторефлексивність. *Політ. Сучасні проблеми науки. Вип. XVI.* Київ, 2015. С.235.
9. Сидоренко Л. Авторефлексійність сучасного драмопису як теоретична проблема. *Слобожанська бесіда 8: Екологія мови – екологія людських стосунків.* Старобільськ, 2016. С.113-116.
10. Сидоренко Л. Своєрідність синтетичної форми драми «Шевченко під судом». *Сучасний вимір філологічних наук.* Львів, 2017. С. 73-77.
11. Сидоренко Л. Художній конфлікт у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні. *Політ. Сучасні проблеми науки. Вип. XVII.* Київ, 2017. С.233-234.
12. Сидоренко Л. «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури. *Проблеми ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»: колективна монографія.* Чернівці, 2018. С. 163-183.

**ДОДАТОК Б**

**ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Міжнародні конференції**

1. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 2015), (очна участь).
2. Міжнародна науково-практична конференція «Політ. Сучасні проблеми науки» (Київ, 2015), (очна участь).
3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Слобожанська бесіда – 8. Екологія мови – екологія людських стосунків» (Старобільськ, 2015), (заочна участь).
4. XIII Всеукраїнська наукова конференція «Слобожанщина: літературний вимір» (Старобільськ, 2016), (заочна участь).
5. Науковий круглий стіл молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Актуальні проблеми літературознавства та мовознавства» (Київ, 2016), (очна участь).
6. Міжнародна наукова конференція «Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Science» (Будапешт, 2016), (заочна участь).
7. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 2016), (очна участь).
8. III Міжнародна науково-практична конференція «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи» (Переяслав-Хмельницький, 2016), (заочна участь).
9. Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2016), (заочна участь).
10. X Міжнародна наукова конференція «Актуальні наукові дослідження в сучасному світі» (Переяслав-Хмельницький, 2016), (заочна участь).

11. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 2017), (очна участь).
12. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 2017), (заочна участь).
13. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київ, 2018), (очна участь).